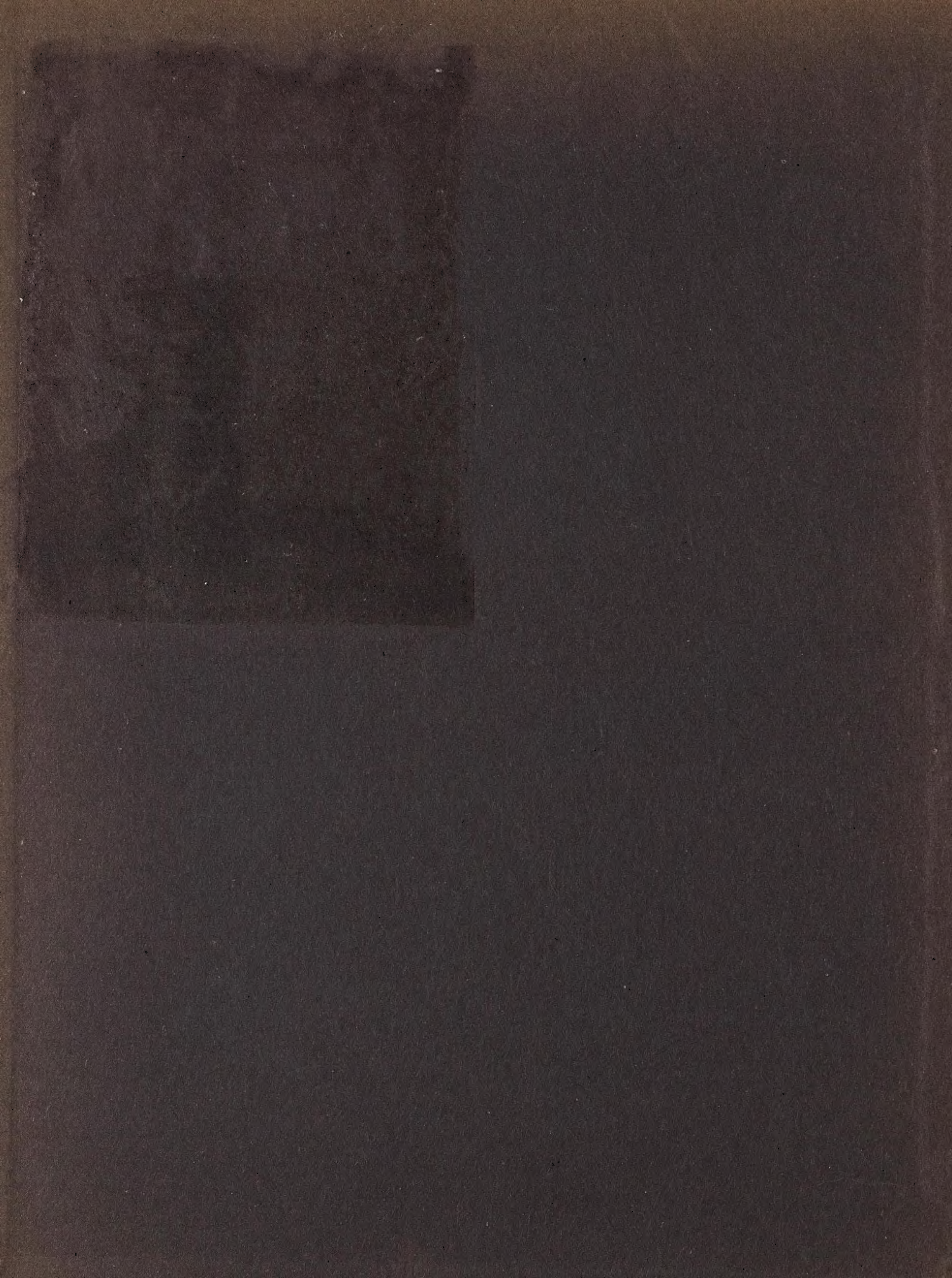
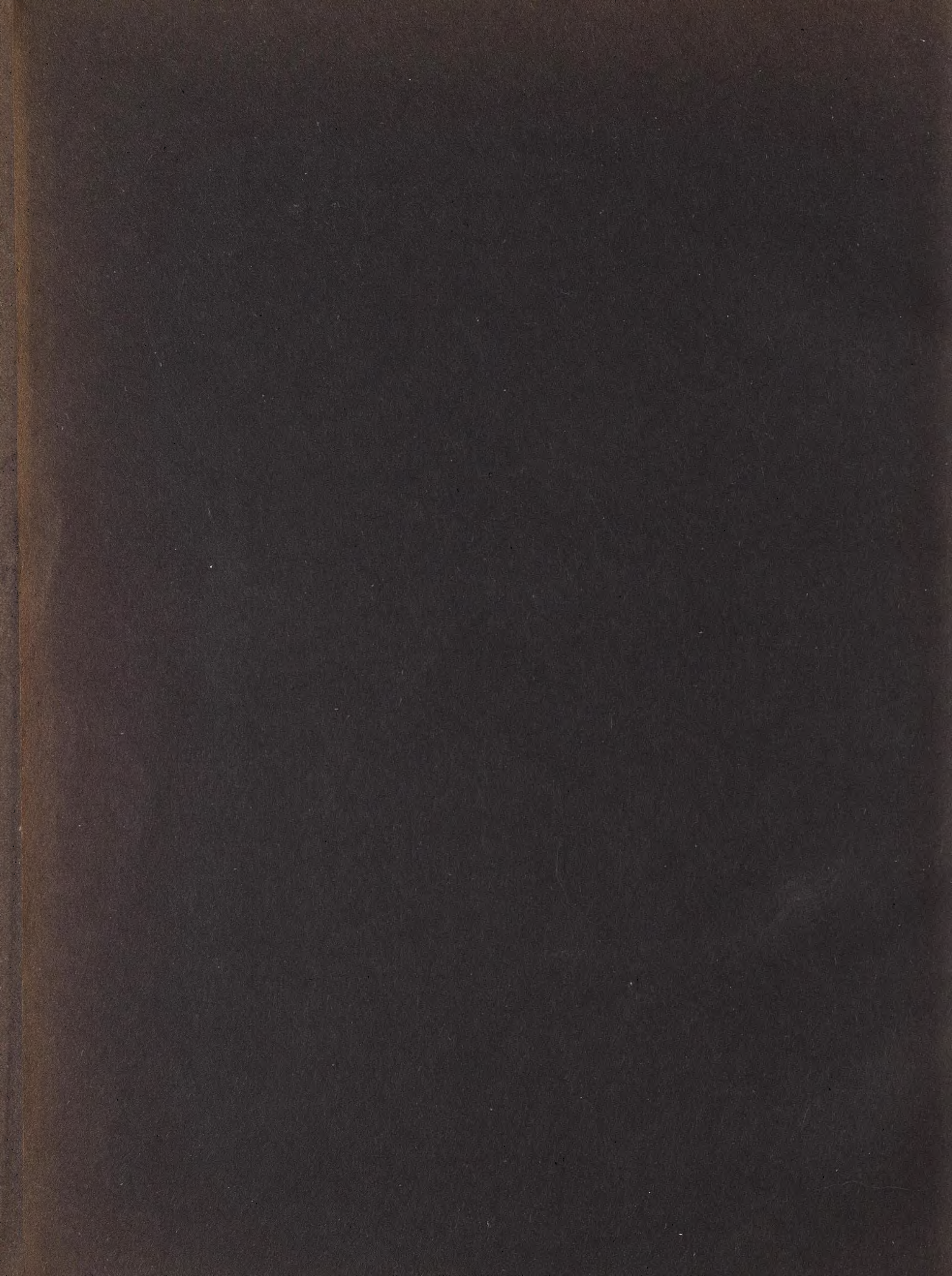
DER MODERNE TANZ
VON ERNST SCHUR







DER MODERNE TANZ

VON

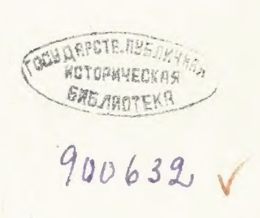
ERNST SCHUR

MIT 16 KUNSTBLÄTTERN

⁘⁘

MÜNCHEN 1910 / GUSTAV LAMMERS





Den photographischen Ateliers, die durch Überlassung ihrer künstlerischen Aufnahmen den Bildschmuck dieses Werkes ermöglicht haben, danken Autor und Verlag an dieser Stelle. Die beiden Aufnahmen der Traumtänzerin hat Herr Dr. Albert Freiherr von Schrenk-Notzing, München, in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

INHALT



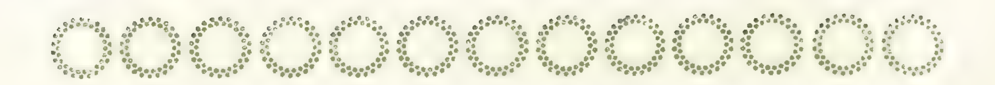
DER SCHÖNHEIT UND DEN TRÄUMEN



EINFÜHRUNG

Es wäre ein überflüssiges Unternehmen, den gründlichen und übersichtsreichen Werken, die über den Tanz und seine Entwicklung geschrieben wurden, eine neue Arbeit anzureihen.
Zwar sind manche Gebiete noch wenig behandelt, z. B. der Tanz der Naturvölker; um so reicher wird die Literatur im 17. und 18. Jahrhundert, wo die Kultur der Gesellschaft sich ihren besonderen Stil prägt, in den sie auch den Tanz einschliesst. Dann ist es wieder still, bis in unserer Gegenwart sich das Interesse zu regen beginnt. Namentlich zeigt sich das darin, dass zusammenfassende Arbeiten erscheinen, die die historische Seite mit mehr oder minder Grazie oder Schwerfälligkeit behandeln.
Vielmehr beginnt das vorliegende Buch da, wo die andern Werke aufhören. Die Gegenwart zeitigte neue Versuche in der Tanzkunst, die sich gegen das alte Schema richten. Sie gehen von Persönlichkeiten aus; ein lebendiger Reiz ist ihnen eigen. Diese Frische soll ihnen erhalten bleiben. Es mag manches dabei mit unterlaufen, das Experiment bleibt, das sich als trügerisch erweist, das nicht original ist. Aber diese Kritik schadet nicht. Ein bedeutsames Stück Gegenwartskultur ist doch darin

aufbewahrt. Denen, die diese Versuche miterlebten, werden die vorüberziehenden Bilder Erinnerungen geben; die andern, die ihnen ferner standen, werden Anregungen und Hinweise entdecken, und die, die nur davon hörten, werden vielleicht sich bewogen fühlen, hinzugehen und zu sehen.
Und das ist der Zweck dieses Buches: die Kunst des Erlebens zu stärken, die Freude an der Gegenwart zu nähren und das Gefühl für das, was Kunst ist, zu wecken.
Mehr will es nicht; aber mir scheint, dieses Ziel ist hoch genug. Da das Buch selbst aus Erlebnissen hervorgegangen ist, hofft es, dieses Echo zu finden. Ich stehe jedenfalls nicht an, zu erklären, dass ich die Tänze einer Ruth St.-Denis, der Wiesenthals, der Gertrude Barrison zu den nachhaltigsten Eindrücken rechne, die mir eine Fülle der reinsten und beglückendsten Genüsse gaben.
Alles andere ist Konstruktion, mühsame Rückerinnerung, unlebendiges Beschreiben. Gerade beim Tanz versagt die Aufzählung des Gewesenen. Der Tanz will gesehen, erschaut, erlebt sein. Alles andere bleibt schliesslich Choreographie, lehrsame Betrachtung, Beschreibung, Anekdote.
Beim Tanz können wir lernen, was immer und überall gelten sollte: nur die Gegenwart gibt uns das Erlebnis, und wir können die Vergangenheit nur verstehen, wenn wir uns der Gegenwart mit allen Sinnen hingeben.





ISADORA DUNCAN — Atelier Elvira, München



DER TANZ ALS KUNSTSCHÖPFUNG



TANZ UND FORM

Wie der Tanz auf unsere modernen Sinne wirkt und weshalb sich das Interesse ihm zuwendet, das soll erläutert werden.
Der Tanz ist ein Kapitel der modernen Kultur. Man kann fragen: ist das nicht alles ein äusserliches Unternehmen? Gewiss, viel Dilettantismus macht sich breit; es kann ruhig zugegeben werden. Aber andrerseits: wirkt nicht gerade der Dilettantismus, der den Mut zum Neuen hat, anreizend, anregend? Irgendwie ergeben sich doch Ansätze, und es brauchen nur die Persönlichkeiten zu kommen, die das einzelne zusammenfassen, dann sehen wir neue Vollendungen. Von diesen Persönlichkeiten, deren Versuche Etappen darstellen, soll die Rede sein.
Man leugnet nicht die Schönheit der Stilform, wenn man das übliche Ballett lächerlich findet. Vielleicht hat man dabei gerade die Ahnung eines neuen Stils im Blut. Das alte Ballett ist ein totes Schema; es kann uns nichts mehr sagen. Daran ändert nichts, dass wir nach all den modernen Versuchen entzückt vor den Darbietungen des russischen Balletts standen. Es bleibt ein Einzelfall. Die Entwicklung liegt doch auf der Linie der neuen Versuche, die tastend, unvollkommen sein können, aber

doch allein für uns den eigentlichen Wert besitzen, weil sie aus unserer Gegenwart geboren sind.
Und wenn wir dem alten Stil, der in dem russischen Ballett noch einmal verführerisch aufleuchtet, zujubelten, so liegt darin keine Dementierung unseres eigenen Willens. Es ist eine Rückerinnerung, die man zärtlich hegt. Und es beweist nicht die Geltung eines abgestorbenen Prinzips, sondern nur die Tatsache, die für uns spricht: dass wir nämlich trotz der Kraft des Versuchens Stilgefühl genug besitzen, auch im Alten die Schönheit zu empfinden. Das ist die beste Gewähr dafür, dass wir uns an das Auflösende aller Neuversuche nicht unbedingt verlieren, sondern die Sehnsucht nach der Form eines Stils trotz aller Liebe zum Experiment bewahren. Das allein garantiert eine Entwicklung: dem Neuen offen sein und den sicheren Wert einer Formtradition im Auge behalten. Alles einzelne bleibt immer Stückwerk; von ihm Vollendung verlangen, verrät nur Unkenntnis. Aber im einzelnen ruhen die Ansätze, die einmal eine Vollendung ergeben können. Für jeden ganzen Menschen ist die Gegenwart die einzige Bühne, auf der er seine Schicksale dargestellt sieht und erlebt.
Wenn man die ganze Geschichte des Tanzes Revue passieren lässt und nun fragt, was nun noch davon lebendig bei uns ist, so erhält man ein klägliches Resultat. Das Ballett fristet ein kümmerliches Scheindasein auf den Hoftheatern. Die fast komischen Reste der Gesellschaftstänze vermögen selbst einen bedingungslos für das Alte schwärmenden Enthusiasten nicht mehr zu befriedigen, der erkennen muss, dass die Versuche, die groteske Verlegenheit des üblichen Ballmilieus durch Auffrischung mit alten Tänzen neu zu beleben, nur antiquarisches Interesse haben. So bleiben als lebendiger Rest nur die Volks- und Nationaltänze und die Tänze auf den Variétébühnen. Diese Volkstänze aber schwinden, wie die Volkstrachten, auch mehr und mehr. Sie dienen den Städtern als Amüsements und halten sich nur noch als Erinnerung. Neuschöpferisch betätigt sich der Volksgeist nicht mehr, ein Zeichen, dass das lebendige

Empfinden nicht mehr wirkt. Dem absterbenden Gesellschaftstanz sucht man mit ihnen neues Blut zuzuführen; aber dieses Unternehmen bleibt ein künstliches; ebenso künstlich wie die Absicht der Heimatfreunde, die auf dem Lande das Alte, das sich nicht mehr von selbst halten kann, bewahren wollen.

Auch die Tänze der Variétésterne sind im wesentlichen nur Reminiszenzen. Die Saharet verblüfft durch die Akrobatik ihrer Glieder. Die Otéro lebt von der Glut der spanischen Tänze. Dies alles hat wenigstens noch Temperament. Neuschöpferisch hat sich nur die Loïe Fuller betätigt, die den modernen Sinnen neue Sensationen in ihren Farbentänzen bot, die an die Stelle der körperlichen Plastik den Rausch der Farben setzte, die den Körper beinah entmaterialisierten.

Das sind die Resultate. Sie sind wahrlich nicht erhebend. Um so stärker spricht daraus die Mahnung an die Gegenwart, nicht zurückzuschauen, sondern mit eigenen Mitteln vorwärts zu streben.

Darum kann der Tanz bei uns nur noch als Kunstschöpfung lebendig bleiben.

*

Es ist ein schöner Gedanke, wenn wir lesen, dass die ägyptischen Priester einen ›Tanz der Gestirne‹ um den Tempel aufführten. Es ist wundervoll, wenn wir vernehmen, dass es Totentänze gab, die um die Leiche des Verstorbenen sich bewegten, als blühe aus dem Vergehen der Rausch eines Glückes. Der Kriegstanz, der Liebestanz – das alles sind Werte von hoher Symbolik, die von einem lebendigen Allgemeinempfinden geschaffen wurden. Bei uns aber lebt dieses Allgemeinempfinden nicht mehr. Das Volk arbeitet. Die Gesellschaft ist nicht mehr ein abgeschlossener Kreis.

So bleibt es der Einzelpersönlichkeit überlassen, sich auf diesem Gebiet schöpferisch zu betätigen. Die Differenzierung, die überall vor sich ging, die vom Volkstanz zum Berufstanz, zum Ballett führte und schliesslich den Einzeltänzer aus dem Ensemble herausstellte, gibt auch hier nur dem bewusst schaffenden Temperament die Möglichkeit, sich zu betätigen,

*

Man kann den Tanz von verschiedenen Seiten betrachten. Die Literatur gliedert sich danach. Die einen wollen den Tanz zur körperlichen Kultur, zur Erziehung der Jugend verwendet wissen; sie betonen das Gymnastische; das Turnen ist die Grundlage. Die anderen gehen auf die Urgeschichte zurück, ziehen die Tänze der Naturvölker heran; ihr Interesse ist ein wissenschaftliches; sie betonen das Ethnologische. Andere reizt die geschichtliche Entwicklung ausschliesslich; sie durchwandern die Jahrhunderte und kommen vom Altertum zum Mittelalter, vom Mittelalter zur Renaissance, vom Barock zum Rokoko. Andere wieder sehen nur das Technische; ihnen erschöpft sich die Tanzkunst in Schritten und Takten; ein ganzes Regelbuch stellen sie zusammen; die Doktrin geht ihnen über alles. Von hier ist es nicht weit bis zum Ballettschema, das auf den Hofbühnen ein antiquiertes Dasein fristet. Doch sehen andere, die vornehmlich das nächstliegende, vergangene Jahrhundert im Auge haben, im Tanz wieder ein Gesellschaftsproblem; Geschmack, Kultur, Rhythmus der alten Zeit offenbart sich ihnen in diesen alten Tänzen, mit denen Vergangenheit in all ihrer Grandezza und Würde aufersteht.
So bewegen sich solche Betrachtungen zwischen Natur und Kultur hin und her. Das Ursprüngliche wird untersucht; das Künstliche registriert.
Uns aber interessiert hier in erster Linie das Rein-Künstlerische. Dann erst können Folgemomente in Betracht kommen.
Insofern dieses Rein-Künstlerische von Persönlichkeiten unserer Tage geschaffen wird, wirft es Licht auf unsere Kultur.
Wenn dabei Ursprüngliches, Elementares zur Erscheinung kommt, denken wir an die hinreissende Wildheit der Naturvölker.
Indem die moderne Tanzkunst auf die Bühne übergreift und selbst das Ballett antastet, werden wir auf die Hässlichkeit dieser schematisch gewordenen, erstarrten Kunst, die einst schön war, zu sprechen kommen, deren Reiz das russische Ballett zu neuem Glanz erweckte.
Auch die Gymnastik wird erwähnt werden müssen, in einer Zeit der Körperkultur; der rechte Ort dafür wird das Duncankapitel sein; dar-

nach erst erwachte der Sinn für die Schönheit körperlicher Bewegung. Und da das Publikum mit immer mehr steigendem Interesse an diesen Versuchen teilnimmt, wird man einen Wertmesser für die neue Kultur der Gesellschaft erhalten.
Doch all das erscheint nur nebenher. Massgebend bleibt das Künstlerische, das sich in der schöpferischen Tätigkeit der Persönlichkeiten für uns neu dokumentiert. Das Lebendige steht vornan. Die Historie, die Mumien ein Scheindasein leihen will, darf hier keine Geltung beanspruchen. Es hat kein Interesse für uns, ob die Menschen im Mittelalter so und in der Renaissance anders tanzten. Gott sei Dank, befreien wir uns von dem üblichen Schema, mit dem früher ein Thema behandelt werden musste, von Anbeginn der Zeitrechnung an bis zur Gegenwart, was nur der Bequemlichkeit des eklektisch sammelnden, den persönlichen Geschmack ausschliessenden Polyhistors diente und der Trägheit des Publikums, das sich nun schmeichelte, in die Sache tiefgründigst eingeführt zu sein, während das eigentliche Wesen ihm verschlossen blieb, Vorschub leistet. Wenn diese Methode wenigstens bis zur Erkenntnis allgemein ästhetischer, stilistischer Werte vordränge! Aber die Masse erdrückt den Geist, und es bleibt bei der Materialanhäufung, bei der Aneinanderreihung. Tanz ist Erlebnis, unmittelbares, künstlerisches Erlebnis.

*

Den Kenner entzücken oft schon die sachlichen Exerzitien der Akrobaten und Jongleure, der Reckturner und der Künstler am schwebenden Trapez. Springende Windhunde, die wie Gestalt gewordene Bewegung erscheinen, die aufwärts schnellen und die Luft beinah erklimmend, am herrlichsten aussehen, wenn sie hoch oben in der Luft im Sprunge sich strecken, die tänzelnden Pferde in der Manege des Zirkus, die zu wissen scheinen, dass sie mehr sind als zufällige Einzelerscheinungen, Typus der Schönheit der Gattung – auch sie fesseln den künstlerisch geschulten Blick.
Es ist in allen Fällen die sachliche Schönheit, die hier zum Ausdruck

kommt, sie entzückt. Sie bleibt in den Niederungen einer angewandten Kunst; sie sucht im Erreichen eines Nebenziels den Wert. Aber dabei kommt das wundervolle Leben des Körperlichen um so ausdrucksvoller zur Erscheinung, da es unbeabsichtigt bleibt. Wie die Muskeln spielen, wie der Körper sich streckt, wie ein Glied Ausdruck gibt und bestimmend das Ganze beeinflusst, das sind die wesentlichen Momente.

Das sind die Ansätze, die der Tanz zur freien Schönheit gestalten muss. Der Tanz verhält sich zu dieser zweckvollen Akrobatik, wie die freie Kunst zur angewandten Kunst.





TANZSCHULE DER ELISABETH DUNCAN

Walter Schulze, Friedenau



ZUR PSYCHOLOGIE DES TANZES

Vier Stadien durchläuft der Tanz.
Er ist, am Anfang, nur ein Ausströmen der Lebenslust. Etwas ganz Naives *haftet ihm an*; wie das Kind tanzt, so tanzen die Naturvölker.
Aber schon ist darin der Kern zu einer höheren Entwicklung geborgen. Indem der Tänzer aus seiner Empfindung die Bewegung gestaltet, zieht er sein Innenleben mit hinein. Reicher sind dadurch die Motive. Getanzt wird auch bei einzelnen Völkern beim Begräbnis, und gerade dieser Kontrast zwischen Tod und Freude hat etwas Berauschendes. Das Liebeswerben stellt der Tanz dar und durchläuft alle Stadien der Verzückungen. Und er schreitet feierlich einher und dient dem Gotte. Schliesslich löst sich das persönliche Empfinden ganz los, und es werden Vorgänge dargestellt; die Pantomime entsteht. Hier schliesst sich dann zwanglos die Kunst an, die das, was ursprünglich, elementar im Volke lebte, klärte, bändigte und in die Form einer abgeschlossenen Schöpfung brachte. Das Ballett, die Kunsttänze entstehen.

*

Tanz ist Bewegung. Das ist das Geheimnisvolle.
Wo wir Bewegung wahrnehmen, schliessen wir auf ein inneres Leben, das

als Ausdruck oder als Schönheit sich nach aussen zu erkennen geben will. Die Stummheit der Gebärde erhöht den Reiz und gibt ihm etwas Geheimnisvolles, Naturhaftes. Darum ist ein Tanz ein Erlebnis, sowohl für den Ausführenden wie für den Schauenden. Erst dann ist er ein Stück Persönlichkeitskultur und hebt sich auf den Rang einer Schöpfung. Tanz ist Körperbewegung. Und er wird: Ausdruck.

*

Wir haben unsere Sinne wieder dafür geschärft. Das liegt daran: diese Versuche kamen nicht willkürlich; sie standen im Zusammenhang mit der Entwicklung unserer Gesamtkultur. Das Kabarett (als es noch literarisch-künstlerischen Ehrgeiz hatte) brachte auch den Tanz wieder zu Ehren. Dichter schrieben Balletts und Pantomimen. Malerei und Bildhauerkunst hielten die Rhythmen neuer Tanzgebärden in ihren Werken fest. In den Bildern eines Ludwig von Hofmann steckt eine Fülle von Tanzmotiven. Der Reiz der Linien in modernen, skizzenhaften Zeichnungen, bald grotesk, bald schmeichelnd, bald graziös, bald wuchtig-ausdrucksvoll, die Fülle neuer Farbenbetonungen und Farbenkontraste in den Gewändern, dem Schmuck, die neuerwachte Freude an der Kultur des Körpers, das alles sind Momente, die den neuen Tanz vorbereiteten. Nur für das grosse Publikum konnten die neuen Versuche überraschend kommen. In der Literatur, in der bildenden Kunst war die Entwicklung vorbereitet.

*

Unsere Zeit hat wieder Gefühl für den Rhythmus bekommen. Die Lyrik hat daran ihr Teil. Zwischen der geheimen Melodie eines im Ebenmass einherflutenden Verses und dem Takt der menschlichen Gestalt besteht eine innere Verwandtschaft. Das eröffnet neue Perspektiven. Die Lyrik tritt jetzt mehr an die Öffentlichkeit, und der Hörende befreit sich von der Vorliebe für das Anekdotische, Sentimentale; er empfindet die künstlerischen Werte auch im freien Rhythmus. Persönlichkeit herrscht hier wie da. Die Zeit, die in der Dichtkunst den Reim ausschliesslich pflegte, liebte den Tanz nach Regeln

und Schema. Die Gegenwart strebt nach Befreiung, sei es auch nur, um den eigenen Stil zu finden; ihre Lyrik wie ihr Tanz gehen anderen Zielen zu, sie sind freier, suchender. Aber man wird auch hier Stilmerkmale, neue Anzeichen zur Bildung einer neuen Tradition bemerken. Darin erscheint unsere Zeit uns reich, sie sucht, sie wagt. Das macht solche fernliegenden Dinge wie ein Gedicht oder einen Tanz wieder zu Erlebnissen. Der Takt unseres Fühlens, der Rhythmus unseres Lebens klopft darin.

*

Tanz und Musik gehören zusammen. Es ist ein Fragen und Antworten in ihrem Wechsel, eine Folge, ein Aufhören und ein Beginnen. Das macht den Anblick so reizvoll, Bewegung und Ton (sind doch beide desselben Wesens) gehen eine Verbindung ein, bei der man nicht mehr weiss, wo beginnt das eine, wo hört das andere auf.

Dabei wird es selbstverständlich sein, dass die dynamische Kraftbetonung bei beiden im Mass annähernd gleich ist. Sanfter Geigenton lockt den zarten Rhythmus des Schwebens. Eine Flöte ist wie ein Singen auf abendlich dunkelnden Feldern. Weich quellen die Lieder aus den Tasten des Flügels; man muss die beinah überirdische Schönheit Chopinscher Melodien empfunden haben, um zu wissen, dass auch Schwermut und Träumerei im Tanz darstellbar sind. Setzt aber ein Orchester mit Blasebalg-Allüren ein, so gibt es nur ein Rasen und Schnaufen, und nur ein Glieder-Massenaufgebot wird sich halten können. Nur die höchste Steigerung in der letzten Ekstase wäre so für Momente denkbar.

Auch als Kontrast. Denn nun wirkt die Stille um so feierlicher, in der sich nur die Melodie der Glieder begibt, so dass die Augen wie entrückt auf dieses Schauspiel sehen.

Wie es überhaupt dann faszinierend wirken kann, wenn die Begleitung plötzlich ganz schweigt. Es ist, als versuchte etwas, das bisher gehalten wurde, nun ohne Halt sich zu bewegen. Und siehe da, es schwebt leise und sicher dahin. Das Wunder tritt ein. Und ringsum ist Stille. –

*

Die Einheit von Tanz und Musik kommt am sinnfälligsten zum Ausdruck, wenn der Tänzer oder die Tänzerin sich ihre Lieder selbst singen. Das mag oft, wie bei den spanischen Tänzen, eine seltene Harmonie, namentlich im leidenschaftlichen Ausdruck, möglich machen, das dann etwas Hinreissendes hat. – Sobald nur ein Instrument den Tanz begleitet, liegt das Betonen des Rhythmus beim Tänzer, der durch Aufstampfen den Takt gibt. Reizvolle Kontraste sind möglich. Das sanfte Suchen der Flöte, das zitternde Begleiten der Gitarre, der Zither, das leise durchtönt; aufregend das Klappern der Kastagnetten, die wie Peitschenknalle wirken und den Tänzer aufstacheln; die Melodie geht weiter, der Takt nur bleibt.
Auch können die Umstehenden, die die Lieder singen, zu denen der Tänzer sich dreht, in solcher Weise mithineinbezogen werden. Das ist sogar der Beginn der Tanzweisen. Die ältesten Tanzmelodien (aus dem 15. Jahrhundert) sind Tanzlieder.
Während der Tanz zuerst die Bühne beherrschte (auch bei uns geschah die Entwicklung zum Drama, zur Oper wie bei den Griechen: aus dem Tanz, dem Ballett), verselbständigte sich späterhin das Drama wie die Oper und verdrängte die Anregerin. Daher zuerst die Überschätzung des Balletts, dann, in unserer Zeit, die Abwendung.
Aus der Tanzmusik entwickelte sich die Form der Sonate, die ganz vom Tanz sich emanzipierte. Das Menuett fand Aufnahme in die Symphonien. Namentlich die Rundtänze trugen zur Entwicklung der Musik bei. Lebenslust und Freude, Melodie und Rhythmus kommen darin zum Ausdruck. Wir brauchen nur Schubert, Weber, Chopin, Brahms, Liszt zu nennen; sie verwenden die Form des Tanzes, auch wo sie nicht daran denken, eigentliche Tanzmusik zu schreiben. Schwermütig, pathetisch, lockend, graziös ist das Tempo. Wien steht an erster Stelle. Joseph Lanner, die beiden Johann Strauss; prickelnd und sehnsüchtig sind ihre Melodien, heiter und graziös; wie ein leises Schweben bewegt sich diese Musik; sie lächelt, sie flieht, sie lockt, sie entschwindet, um wieder anzuheben.

*

Auch das Wort kann unterstützend wirken. Auch Tanz und Wort gehören zusammen. Das gesprochene, mehr noch das gesungene Wort schlägt einen Rhythmus an, zu dem die Glieder taktmässig sich bewegen. Ganz strenge, fast hieratisch feierliche Wirkungen lassen sich damit erzielen. Die Stilisierung kann eine wilde Wucht des Eindrucks erreichen. Die primitive Tanzkunst der Naturvölker hat oft diesen Charakter. Es ist wie ein Anfachen, ein Anpeitschen. Das Monotone unterstützt die Suggestion. Solche Wortfolgen können als Einleitung oder als Zwischensätze angebracht werden. Wie die Inder dumpf singen und murmeln bei ihren Tänzen. Oder aufschreiend, wie es bei den Kriegertänzen der Wilden der Fall ist.
(An diesen Ursprung knüpft auch die moderne Tanzkunst an. Auch hier kommt der Körper zu seinem Recht. Aus dem Gehüpfe wird ein gebändigtes Schreiten; schöne Linien und Formen treten an die Stelle wahlloser Verzerrungen und leerer Gesten.)
Auch wenn Wort und Tanz nicht diesen Zusammenhang wahren, auch wenn sie sich, jeder für sich, selbständig machen, erhält sich eine Wirkung. Das eine stützt das andere. Namentlich die Lyrik ist dazu berufen. Gedichte, Rezitationen, feine Skizzen und Tanzimprovisationen können wechseln, und der Wechsel wird gerade Stimmung ergeben. Solche Abende können eine ganz neue, feine Note bringen. Die Traumtänzerin, Gertrud Barrison, — beide brachten Dichtung und Tanz, die eine beides im Zusammenhang, die andere in Wechselwirkung — sind dafür ein Beispiel! Eine Intimität des Geniessens wird erzielt, die der Lyrik sehr zu statten kommt; eine Fremdheit des Milieu wird geschaffen, die der Dichtung eigen ist, in der sie so ganz leben kann, und die Zuhörenden lernen die Freude an stillen Feinheiten verstehen.

KÖRPER UND GEWAND

Wenn man vom Tanz spricht, darf man das Gewand nicht vergessen. Es ist ebenso notwendig wie der Körper. Der Körper ist der Träger; am Gewand bricht sich die Bewegung, sie kommt erst an ihm zur Erscheinung. Darum ist es ein Irrtum, den nackten Körper an sich wirken lassen zu wollen. Man hat auch diesen Irrtum begangen. Man kann wohl Teile des Körpers so wirken lassen. Ein schreitendes Bein kann, plötzlich aus der Hülle sich befreiend, schön sein! Aber das sind nur Momente, der nackte Körper ist etwas Zerrissenes, Uneinheitliches. Die Bewegung kommt an ihm nicht zur Erscheinung. Deshalb nicht, weil der Mittelteil immer ruht, in Gleichlage bleibt, während Arme und Beine daran herumzappeln wie an einer Gliederpuppe.

Es ist ein Irrtum, dass man nur mit den Beinen tanzen kann. Tanz ist Rhythmus. Die Haltung und Wendung des Kopfes, die Bewegungen der Arme können ebenso und vielleicht edler und eigener den Sinn schöner Bewegung ausdrücken wie hopsende Beine, deren Leistung es ist, das Gleichgewicht zu halten. Wenn nicht der ganze Körper in Taumel versetzt wird, scheint es eindrucksvoller, wenn die Beine in Ruhe verharren und sich

an dieser Statue das Leben begibt, wie wir es an schlangenhaften Algen sehen. Ägyptische Starrheit neben geheimnisvollem Leben. Die Inder und Javaner wissen ihren Armbewegungen solche Melodie der Stille und Grazie zu geben. Etwas Pflanzenhaft-Biegsames ist ihnen eigen. Die Duncan verfiel zu sehr in den Fehler des Hopsens. Ruth St.-Denis hatte den Reiz der flutenden Armbewegungen entdeckt.

Es ist kein Zufall, dass der bedeckte Körper in aller reifen Tanzkunst verwandt wird. Darum legten die Griechen über die Glieder das flutende Gewand; in schönen Linien fliesst es, gibt Oberflächeneinheit, und indem diese Einheit gestört wird, wirkt die Bewegung.

Das ist auch der letzte Grund, weshalb im Ballett der Gazerock den Mittelteil verdeckt. Hier werden wieder ganz andere Momente unterstützt. Arme und Glieder heben sich heraus. Figuren werden dadurch gebildet. Der Körper erscheint dadurch stilisiert, und diese Stilisierung unterstützt die Kunsterscheinung. Wo diese Art schematich gehandhabt wird, ergibt sich ein Bild, das wir belächeln, weil es nur grotesk bleibt, ohne dieses Groteske zur Kunst zu steigern. Aber das russische Ballett hat gezeigt, dass hier noch Wirkungen zu erreichen sind, die an unsere modernen Sinne rühren, wenn nur Geist und Geschmack das tote System beleben. Man muss das Kostüm noch in anderer Weise mitbewerten. Das Farbige der Erscheinung (auch der Hintergründe) ist zu beachten. Es spricht sich ein neuer Geschmack, eine neue Kultur darin aus, die auf das Theater wohltuenden Einfluss ausüben werden, das uns noch so häufig mit Grobheiten und Trivialitäten des Geschmacks beleidigt.

Die meisten dieser Tänzerinnen lassen sich von Künstlern ihre Kostüme, ihre Szenerien entwerfen oder sie zeigen, dass sie selbst Berührung mit den Geschmackstendenzen des modernen Kunstgewerbes haben. Das schmeichelt den Sinnen. Man atmet auf dabei. Zeitkultur kommt auch darin zum Ausdruck.

Man denke an die geschmacklosen, überladenen Brillantenkostüme der Varietétänzerinnen, auch der sogenannten Sterne, und man wird wissen,

wie wohltuend disziplinierter Geschmack wirken kann. Man wird einsehen, weshalb man auch dieses Moment anführen muss, wenn man von dem Kulturwert des modernen Tanzes spricht.

*

Noch in anderer Weise kommt der Körper als Träger in Betracht. Er gibt Gelegenheit zu phantastischem Schmuck, der im Wechsel der Bewegung, im Auf und Ab der Beleuchtungen faszinierend wirken kann. Wieder kann man hier auf die Tänze der Wilden verweisen, die oft mit ihrem phantastischen Federschmuck feine Wirkungen bringen. Das blinkende Goldgewand der Ruth St.-Denis, das so prachtvoll zu dem Braun der Haut steht, zeigt die kulturdifferenzierte Anwendung.

Nicht nur Arme und Glieder kommen beim Tanz in Betracht, es bleibt noch der Kopf.

Das Gesicht kann leicht störend wirken. Insofern es den grossen Fluss unterbricht und das Körperliche auf das Geistige, auf den im Gesicht befindlichen Ausdruck ablenkt. Die im Verhältnis zur Körpereinheit kleinlich erscheinenden Gesichtszüge treten in den Vordergrund. Tänzerinnen ohne Instinkt geben in den Gesichtszügen Ausdruck, als wollten sie ihre Empfindungen erläutern. Das kann unleidlich wirken. Seht, nun bin ich erregt, nun erschrecke ich, nun sehe ich etwas Gewaltiges, nun bin ich schmachtend. Das ist oft nicht zu ertragen. Der Tanz wird zur Pantomime, zur Schauspielerei. Darum verhüllen z. B. die Japaner in manchen Tänzen ihr Gesicht mit einer Maske von groteskem Ausdruck. Solche Masken finden wir in den Museen. Sie sind fabelhaft ausdrucksvoll. Lustigkeit, Grausamkeit, Hinterlist in ihnen; jedesmal ist ein Charakter stereotyp ausgeprägt.

Es ist ein schwieriges Problem und seine Bewältigung stellt dem Takt der Tänzerin immer neue Aufgaben. Ausserordentlich fein war es, wie in dem russischen Ballett die Pawlowa verfuhr. Ihr Gesicht war wie ein fremder Zuschauer. Ein kleiner Kopf, rassige und doch weiche Züge, blitzende Augen. Und während die Glieder sich in Evolutionen ergingen,



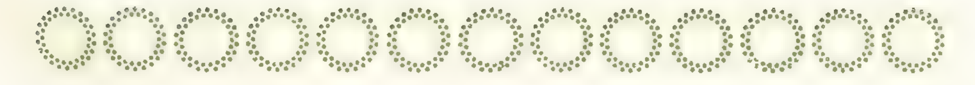
DIE TRAUMTÄNZERIN

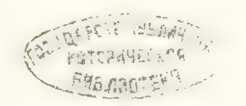


sah das Gesicht wie von ferne zu. Ab und zu lächelte sie und das wirkte wie ein Aufleuchten, das seinen Schein über den Körper blitzartig warf. Ruth St.-Denis hielt den Kopf statuarisch streng.
Soll aber der Kopf mitwirken, so bleibt nur das eine, ihn an dem Rhythmus teilnehmen zu lassen. Da kann er suggestiv mitwirken. Ein Zurückwerfen des Kopfes, so dass die Bewegung auf dem Körper einheitlich wird, kann den Tanz wunderbar steigern. Da verschwindet das Kleinliche. Der Kopf ist nur ein Motiv, neben den andern, und die Beweglichkeit des Rumpfes steigert den Gesamteindruck.

*

Hier zeigt sich, wie eng Tanz und bildende Kunst zusammengehören. Von Anfang an. Ägyptische Wandmalereien zeigen Tänzerinnen in anmutiger Bewegung. Den griechischen Plastikern gab der Tanz reizvolle Motive, die wir in den zahlreichen Friesen bewundern.
War hier das plastische Motiv, die Körpererscheinung das Massgebende, so betonte die moderne Zeit das Malerische. Oft haben sich moderne Künstler vom Tanz anregen lassen. Es ist die flutende Bewegung, die reizt. Das Tempo unserer Zeit verschnellerte auch den Rhythmus des Tanzes, und dieses Zuckende, Vibrierende deutete uns ein neues Leben der Erscheinungen. Das Momentane reizt den impressionistisch geschulten Farbensinn der Gegenwart. Als Rückwirkung schuf er den Serpentintanz, einen einzigen Rausch der Farben.
Plastik und Malerei wechseln also ab, dem Tanz Anregung zu geben und, umgekehrt, von ihm zu lernen.





DIE NEUE SEHNSUCHT

Es mag eine männliche und eine weibliche Art des Tanzes geben. Weibliche Art ist das Pflanzenhafte, das sanft sich Auswirkende, das blind Suchende. Männliche Art das Tierhafte, das Ergreifen-Wollen. Wo die erste selig sich ergeht, will die andere triumphieren.
So wird das Zusammengehen beider eine Ergänzung geben. Aber auch eine Gefahr. Wo eines sich auswirkt, kommt es zur Vollendung. Wo ein anderes sich dazu gesellt, können sich leicht die Kräfte stören und, statt sich zu steigern, reissen sie ein. Das Beieinander der Menschen legt jedem Grenzen und Beschränkungen auf. Wie viel schwieriger wird das im Tanz, wo alles Harmonie, Rhythmus bleiben soll!

*

Wir haben es erlebt, dass in dem grossen Raum der Theater die Tanzaufführungen ein zahlreiches Publikum fesselten. Eine Persönlichkeit füllte den Rahmen der Bühne aus, und die Augen hingen gebannt an den Linienfolgen der Glieder, an den Rhythmen der Gewänder. Ob die Musik begleitete, ob das gesprochene Wort mitschwang, ob Ruhe im ganzen Raum stumm

lag, das Auge, die Sinne tranken die stille Schönheit dieser fast feierlichen Bewegung.
Da brauchten keine Aktionen vor sich gehen und keine tifteligen Demonstrationen waren vonnöten. Befreiend und gross wirkte der Tanz; er löste geheime Sehnsüchte der Seele.
Das bedeutet für die Kultur des Theaters einen erheblichen Schritt zur Verfeinerung. In manchen Dramen und Opern fand dieser neue Tanz Eingang, und wo er erschien, wirkte er wie eine seltene, froh begrüsste Erscheinung. Fast schien ein alter Brauch aufzuerstehen, die uralte Tradition, die das Drama aus dem Tanz erwachsen liess. Für den dramatischen Dichter ein Hinweis. Für den Zuschauer ein Genuss. Für das Theater eine Bereicherung, das Stille um die lauten Dinge schuf. Das moderne Theater hat neue Reize im Tanz entdeckt, und da es für den darstellenden Künstler von Bedeutung ist, wie er sich gibt, wie er sich bewegt, wie er Ausdruck und Schönheit suggeriert, wird dieser Einfluss weiter wirken. Der Sinn für schöne Bewegung erwacht.
Ja, im letzten Sinne befreite der Tanz von dem naturalistischen Drama und zeigte die Möglichkeiten einer feierlichen Kunst, einer Kunst überhaupt. Die Illusion trat an Stelle der Realität, die Schönheit an Stelle der Nachahmung. Und der Eindruck ist darum so faszinierend, weil hier das Experiment der Befreiung durch die Kunst am Körper, an dem Materiellsten, gemacht wird. Das ganz Reale wird ins Immaterielle erhoben. Das ist der höchste Triumph, und darum spüren wir die tiefsten Entzückungen, die kaum aussprechbar sind.

*

Tanz ist Natur. Tanz ist Kunst. Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die Entwicklung. Er erstarrte im Schema eines überlebten Stils und fristete nur noch in den Ballsälen als Gesellschaftsvergnügen und auf den Hofbühnen als Ballett sein Dasein. Auf dem Lande erhielten sich nur noch Bauerntänze, aber das betrachtete man mehr oder minder als Kuriosum.

Gegen diese Erstarrung, gegen dieses Schema richten sich die modernen Versuche.
Einesteils treten sie mit der Devise auf: Zurück zur Natur! Dann soll die Persönlichkeit sich dokumentieren! Oder man sucht nach neuen Regeln und will Vorbilder (die Griechen) erneuern. Der Kostümtanz wagt sich vor in Form von lebenden Bildern, Pantomimen. Der Tanz als persönliche Schöpfung wird gefordert und verteidigt. Und zwischendurch geht die Sehnsucht nach dem alten Stil, nach der alten Schönheit. Andere aber hoffen auf einen neuen Stil.
Das alles strebt durcheinander; daher der Eindruck des Verwirrenden, der noch gesteigert wird dadurch, dass zum Schluss das russische Ballett auftritt, das die entzückende Schönheit des alten Stils lebendig zeigt.
Das besagt aber nun nicht, dass zur Umkehr gemahnt wird. Es beweist nur, dass wir nicht einseitig sind. Wir erkennen das Schöne an, wo es sich uns darbietet.
Aber das Eigene liegt doch auf der Linie der neuen Versuche. Hier sind die Ansätze zu einer Entwicklung wieder gegeben. Wenn wir nicht überall Vollendungen sehen, so erkennen wir doch das Bemühen an. Vielleicht muss erst unsere ganze Kultur auf ein höheres Niveau kommen, dann erst wird der Tanz als Rhythmus lebendigen Persönlichkeitsausdrucks und einer allgemeinen Schönheit wieder aufleben. Erst muss die Kultur Charakter bekommen, dann wird ihn auch der Tanz erhalten.
Darum sind diese Versuche uns interessant, weil sie uns die Wege dahin aufzeigen.



DAS ERBE DER ZEITEN

Der Tanz steht am Anfang aller Kultur.
Er begleitet die Völker vom Beginn ihres Werdens an durch alle Zeiten.
Er ist primitiv, lasterhaft, voller Anmut, natürlich und ausschweifend.
Jedes Volk, jede Epoche überlieferte seine Formen des Tanzes. Was haben wir mit diesem reichen Erbe anzufangen gewusst? Haben wir uns daran erzogen? Wenn wir uns fragen, was von all diesen Tänzen übrig geblieben ist, so ist das Resultat nicht erfreulich. Ballett und Figurentanz fristen noch weiter ihr Dasein. Der Rundtanz, der jedem die Teilnahme gestattet, tritt in seine Rechte. Aus der Kunst wird das Vergnügen. Man hat kein Verständnis für das Steife, Prätentiöse. Der Tanz wird volkstümlich, wenn man damit auf die Verbreitung zielt. Man nimmt den Tanz nicht mehr so ernst wie ehedem. Die Menschen haben Wichtigeres zu tun. Die Gesellschaft bildet sich aus immer heterogeneren Elementen; das lockert die strenge Absonderung, die vordem Voraussetzung dieser ausschliesslichen Beschäftigung war. Auf der andern Seite bildet sich das Tanzen als Beruf aus; die Berufstänzer erscheinen. Eine gelehrte Literatur bildet sich. Lehrbücher werden geschrieben, Formen erfunden. Die Gesellschaftstänze aber legen ganz ein-

seitig Wert nur auf die Bewegung der Füsse. Die Volkstänze bewegen den ganzen Körper.
Wohl versucht man, alte Tänze neu zu beleben und einzuführen; auch ist man darauf aus, Volks- und Nationaltänze zu erhalten. Aber das Bemühen beweist nur, dass die ursprüngliche Vorliebe, die das alles selbst schuf, nicht mehr vorhanden ist. Neues kann nur entstehen, wo eigenes Empfinden waltet. Darum ist es bedeutsam, dass eine Bewegung eingesetzt hat, die nicht das Alte antiquarisch beleben will, sondern resolut sich selbst aussprechen will.

*

Neben den Gesellschaftstänzen, die nur noch Rudimente einer Tanzkunst darstellen, finden wir auch heute noch hier und da Volkstänze, die sich in dem Kulturleben der Gegenwart erhalten haben. Hier ist noch Ursprünglichkeit, Lebensfreude, schöpferische Improvisation. Aber auch sie beginnen zu schwinden, und man bemüht sich, hieraus Anregungen für den Kunsttanz zu entnehmen.
Temperamentsausdruck finden wir dann noch auf den Variétébühnen. Die wirbelnden Figuren der Saharet haben etwas vom prickelnden Perlen des Sekts; es ist eine Elastik in dieser Gestalt, die beinah den Tanz zu einem Akrobatenkunststück macht; aber dem Hinreissenden des Eindrucks kann man sich nicht entziehen, und die Technik ist fesselnd. Cléo de Merode gibt in gewählten Attitüden reizvolle Bilder einer prätentiösen Tanzmanier. Die Otéro entnimmt den leidenschaftlichen Tänzen ihrer Nation die Motive ihrer rassigen Tanzkunst. Die Loïe Fuller schuf in den Serpentintänzen ein ganz neues Genre. Die Effekte der modernen Malerei zog sie als Mittel heran. Die Gewandbewegung, die wechselnden Farben, die darüber hinspielen, entzückten die Maler und Kunstfreunde. Wie im Traum ziehen die Bilder vorbei, schwebend, leicht und nicht zu halten und von einer sublimen Schönheit, die das Wesen eines Tanzes in neuer Art symbolisiert, indem der Körper beinahe entmaterialisiert wird und nur flutende Bewegung, Veränderung und Farbenwellen bleiben. Alles Plastische schwindet. Das Malerische dominiert. Darin liegt sowohl Fortschritt wie Auflösung.

Hier waren Ansätze; hier war etwas Ursprüngliches bewahrt, etwas Neues versucht. Die Tanzkunst flüchtete auf das Variété. Das Ballett aber erstarrt in schematischem Formalismus.

*

Man braucht nicht einmal ein besonders feines künstlerisches Gefühl zu besitzen, um die bei uns üblichen, europäischen Ballettänze als unschön, ja als lächerlich und abstossend zu empfinden, nicht nur die Farben sind protzend und geschmacklos; das Kostüm wirkt in diesem Milieu grotesk und die Bewegung ist ohne Seele.

Dieses Kostüm, das in seiner stereotypen Form etwas Lächerliches hat, so dass die Trägerin in ihrem Putz mehr einer grotesken Tanzfigur irgend einer wilden Völkerschaft gleicht als einer europäischen Künstlerin, die noch dazu den Ehrgeiz hat, dem Auge einen künstlerischen Anblick zu gewähren! Schon dieses Kostüm spricht aller Kunst Hohn und hindert im speziellen das, was der Tanz zeigen soll: einen freien Körper, in freier Bewegung. Es ist unmöglich, abgerundete, harmonische, sich selbst genügende Körperlinien in der Bewegtheit des Tanzes zu offenbaren.

Der nach allen Richtungen stachelig abstehende Gazerock zerreisst den Körper in zwei Teile, denen durch die schwebende Verhüllung der Mittelpunkt genommen ist. Es ist so, als wollte man uns zwei in fortwährender Beweglichkeit befindliche Gliederpaare zeigen und den Mittelpunkt verhüllen so dass wir nun einem sinnlosen Verrenken zuschauen.

Der Oberkörper ist nun verurteilt, meist steif in Ruhe zu verharren. Er steht dem Gezappel unter ihm, das sich seinen Blicken entzieht, wie ein unbeteiligter Zuschauer gegenüber. Das Perpendikel der Beine bewegt sich unter ihm in dem ewigen Hin und Her einer für uns unsinnigen Bewegung Treten nun zu dieser Bewegung der unteren Extremitäten noch die üblichen, schablonenhaften Armbewegungen hinzu, so wird das Ganze ein sinnloses Schlenkern, dem die Ausgleichung fehlt.

Das Verhüllen, Verdecken, Einschnüren – all das ist eingeführt, wie um Widerstand auf Widerstand zu häufen, jede natürliche Bewegung zu ersticken.

Der Körper, dem durch diese widersinnige Bekleidung, durch dieses Zerreissen eines Ganzen in Teile, die nun sorgsam verdeckt werden, alle Harmonie und natürliche Bewegungsmöglichkeit genommen ist, ist verdammt, durch mehr oder weniger künstliche und schwierige Manöver von der Sinnlosigkeit dieser ›Kunst‹ abzulenken.

Es ist eine unglückliche, verkrüppelte Kunst. Aus einer ehemals und früher ganzen Kunst wurde ein ungeregeltes Spiel, dessen Albernheiten und künstlerische Blössen durch allerlei Bekleidungskünste verdeckt werden. Eine Tanzkunst existiert nicht mehr. Ein Nebenzweig blüht, ein entarteter: die Ballettkunst. Da sie unkünstlerisch ist, kommt sie für ein feineres und ebenso auch für ein natürliches Empfinden nicht mehr in Betracht. Die, die an diesem Gezappel und Gewirbel der Beine Gefallen finden, sind so stark in der Minderzahl und ihr Interesse ist so ausgesprochen unkünstlerisch, dass sie nicht massgebend sein können. Es ist der kleine Ausschnitt einer besonderen Klasse. Die Ballettkunst wurde eine Klassenkunst. Nicht in dem Sinne einer Verfeinerung für das Stilempfinden einer Gesellschaft. Aus der Gesellschaftskunst wurde eine Kunst für wenige, unkünstlerisch Empfindende einer besonderen Klasse, und ihre höchsten Triumphe feierte sie im Zirkus, in der Entfaltung geschmackloser Massenfarben. Der Tiefstand unserer künstlerischen Lebenskultur tritt hier so recht zutage. Wenn so natürliche Freuden wie das Tanzen, das gerade allgemein sein sollte, so erschreckend entarten, so ist das ein bedauerliches Zeichen.

Mögen wir Künstler haben – Dichter, Bildhauer, Maler, Musiker – die den Vergleich mit der Vergangenheit nicht zu scheuen brauchen.

Nicht das gibt jedoch ein Kulturniveau, dass einzelne Künstler da sind, die die Linie der Entwicklung fortzuführen imstande sind.

Ebenso wie das Sinken des Geschmacks sich in dem absoluten Fehlen einer grosszügigen dekorativen Kunst zeigte, so ist auch das Entarten des Tanzes zu sinnlosen Bocksprüngen ein Zeichen unserer Kultur.

Es bereichert das Erwachen eines neuen Kulturgefühls, wenn nun auch die Tanzkunst nicht mehr als ein Überrest aus der Vergangenheit dahinvegetieren,



DIE TRAUMTÄNZERIN



sondern ein lebendiges Zeugnis unseres Fühlens und Gestaltens werden soll. Der Tanz soll wieder, wie früher, ein Kulturdokument werden. Hier ist die Möglichkeit der Befreiung.

Es kann ja sein, dass es auch in dieser eingeschnürten Korsettkunst noch Künstler und Meister gibt. Es ist zwar ein Wirrwarr von Irrwegen. Aber es ist möglich, dass auch hier noch ein überwindendes Können erblüht. Es beweist nur, dass Menschen imstande sind, unter denkbar widersinnigen Bedingungen immer noch ein leidliches Resultat zu erzielen. Was uns dann noch etwas sagt, das sind Ausblicke, Möglichkeiten. Wir hoffen auf eine Befreiung.

Dieses Resultat kommt zustande unter Mühen und Qualen. Dem System zum Trotz findet der Körper eine Möglichkeit, einen Ausblick. Liebevoll hängen wir noch an diesen Geschmacklosigkeiten, die unserer Kultur ankleben. Überall sind solche Zeichen. Wir lassen es gehen und geschehen. Bis einer kommt, der uns an die Hand nimmt. Der uns zurückführt.

Wir meinen dann, wir hätten darauf gewartet. So einfach erscheint uns das alles, so selbstverständlich.

Wenn wir nun die übliche Ballettkunst kritisieren, so ist damit gegen das System nichts gesagt. Es ist damit nur gesagt, dass keine Vertreter da waren, die uns von einem künstlerischen Wert dieser Tanzarten überzeugen konnten.

Dass in diesem uns Fremdgewordenen Stilmomente von entscheidendem Werte bewahrt sind, wurde uns durch das russische Ballett kundgetan, das aber nun nicht zum alten Prinzip zurückgeleiten kann. Es erwies nur, dass diese alte Art ihre Schönheit hatte. Wenn rassige Tänzerinnen, deren Kostüme wunderbar gestimmt sind, vor uns erscheinen, so ist das wie eine Verlebendigung einer Zeit, die versunken ist. Echter Geist in vollendetem Rahmen. Kein Wunder, dass uns das entzückt.

Aber es lehrt im Grunde nur, dass wir das Stilsuchen bei unseren Reformen nicht vergessen sollen. Die erste Etappe ist: den Tanz von den

Fesseln des Überkommenen befreien, die Natur einzusetzen, an die Stelle von Zwang Freiheit zu setzen.
Dann aber ist noch ein weiterer Schritt zu tun: aus der Natürlichkeit wieder zur Kunst, zum Stil zu kommen.
Hiermit knüpfen wir wieder an unser eigentliches Thema an: den Tanz der Gegenwart, der bewusst nach neuer, persönlicher Ausdrucksform sucht.

TANZ UND KULTUR



ISADORA DUNCAN

I

Versetzen wir uns für einen Augenblick zurück in die Zeit, als Isadora Duncan zum erstenmal vor uns erschien. Es wird uns nicht leicht. Aber wir müssen es tun, um ihren Tanz richtig zu werten. Denn: am Anfang der modernen Tanzkunst steht die Duncan. Dies bleibt bestehen, mag man die Resultate, die sie beibrachte, verschieden werten. Manche sahen darin Unzulänglichkeiten, manche Verheissungen, manche Erfüllungen.
Das trifft nicht die Sache. Die Duncan war ein Programm. Weil sie dies Programm, die Idee einer neuen Tanzkunst, mit Energie verfocht, darum bahnte sie der Zukunftsentwicklung auf diesem Gebiet den Weg. Was nach ihr kam, dankt ihr das Interesse, das für diese Fragen geweckt war. Die Nachfolgenden hatten es leichter.
Isadora Duncan hat den Willen der Engländer, der Amerikaner, der uns zuweilen einseitig, ja, borniert erscheint und der sich bis zur fixen Idee steigert. Man wird vielleicht, namentlich wenn man Wort und Tat vergleicht, Vorbehalte machen wollen. Es geht einem mit ihr wie mit andern tätigen und unzweifelhaft bedeutenden Reformern, deren Einseitigkeit und Verstiegenheit Vorbedingungen ihres anregenden Wirkens sind; es seien Ruskin, Morris, van de Velde, Craig genannt.

Es ist kein Zufall, dass unter diesen vier Genannten drei Engländer sind. Die Engländer sind Leute des Sports, der Energie, des Willens. Sobald ihnen eine Idee unter die Hände kommt, greifen sie robust zu, walken, kneten, bearbeiten sie und dann ruhen sie nicht, bis die Menschheit davon Notiz nimmt. Die Energie und das Durchsetzen ist ihnen Hauptsache. Wir werden jetzt manches an Ruskin, an Morris auszusetzen haben, manches an Craig. Aber niemand wird leugnen können, dass das moderne Kunstgewerbe Ruskin und Morris sehr viel verdankt und dass die moderne Bühnenkunst von Craig entscheidende Anregungen empfangen hat.

Die Engländer haben den Instinkt zur Masse, trotzdem sie gerade das Exklusive betonen. Sie wollen das Programm. Alles Vergangene ist ihnen nur: Vergangenheit. Sie haben den Mut des Tages, der keinen Nebenbuhler duldet. In dieser entschlossenen Naivität, die den Mut zum Neuen resolut betätigt, liegt etwas Imponierendes.

Ja, man kann, in einiger Entfernung, sagen, es ist etwas Griechisches, Antikes in dieser die Gegenwart und die Umwelt und sich selbst als Mass aller Dinge nehmenden Art. Durchaus von sich aus sahen die Griechen die Welt. Sie waren ein handeltreibendes Volk, das kühn sich über die Meere wagte und unbekümmert annektierte, was es fand. Auch dass die Gymnastik, der Sport, die Spiele im Mittelpunkt der Ausbildung standen, ist ein übereinstimmendes Moment. Nur dass diese englische Kultur der Erziehung und des Seins eben nicht jene Steigerung ins Künstlerische erfährt, die als eine Art geistig schöpferischen Abbilds ein Symbol dieses Willens schaffe. Aber man kann sogar hier eine Parallele anführen, wenn man sagt, dass wie bei den Griechen die tragischen Dichter an erster Stelle stehen, Shakespeare über der Kultur dieses Volkes leuchtet.

Dass die Engländer diese Höhe nicht erreichen, daran ist unsere Zeit ebenso schuld wie vielleicht der Mangel ihrer Anlage. Heutzutage ist es kein Glück, ein Inselvolk zu sein; die Internationalität der Beziehungen, das immerwährende Hinüberfluten der Anregungen und Einflüsse, geben der Gegenwart den Stempel. Abschliessung, wie es insulare Lage gibt,

war früher ein Vorteil; jetzt bedingt es eine gewisse, sonderbare Bockigkeit. Es kommt hinzu die christliche Note der europäischen Entwicklung, und wenn man von England spricht, darf man diese nicht vergessen. Das Spirituelle wird auch bei ihnen praktisch angefasst; es wird ins Moralische gewandelt; und dies Moralische erscheint wie etwas eminent Nützliches auf dem Plan; es wird hanebüchen ausgeprägt, und die ganze öffentliche. Moral wird einesteils Bigotterie, andernteils Gymnastik, körperliche Erziehung. So ist es gekommen, dass die Engländer sich eine eigene Kultur geschaffen haben, die sich an alles Reale resolut anschliesst, so dass sie den Völkern des Festlandes nun aus ihrem abgeschlossenen Kreise etwas bringen können, das diese nicht haben; in bezug auf Sport, Gymnastik, Lebenstendenz, gesunde Anschauung, die vor Konsequenzen nicht schreckt, sind sie vorbildlich geworden. Wir scheuen uns vor Konsequenzen. Vor lauter Bedenken links und rechts halten wir uns überhaupt zurück. Und da immerfort neue Erregungen und Einflüsse uns überströmen, kommen wir nicht dazu, ein Programm folgerichtig zu entwickeln und durchzusetzen. Aus all dem Gesagten geht hervor, nach welchen Richtungen hin die Bemühungen Isadora Duncans gravitieren müssen: das Doktrinäre wird vorherrschen; statt Schönheit wird, der angloamerikanischen Tradition gemäss, Gymnastik vorherrschen und die körperliche Erziehung betont werden. Gymnastik ist an sich wertvoll; wie etwa Eisenkonstruktionen, Maschinen ihren Wert und ihre Schönheit haben, aber sie sind noch nicht Kunst. Es ist darum kein Zufall, dass eine Schule sich dieser Unternehmung angliedert. Doch sparen wir uns die voreilige Kritik. Die Taten sollen reden. Die Zeit soll vor uns erscheinen, die uns diese Dinge schenkte, die Zeit mit all ihren Hoffnungen, Verheissungen, Sehnsüchten.

II

Miss Isadora Duncans Versuch, den ganzen Körper in seinen harmonischen und so äusserst subtil bedingten Verhältnissen im Tanz zur Geltung zu bringen, so dass das leicht herabwallende Gewand niemals die

reinen und edlen Linien bricht, knüpft an die griechische Kunst an. Wer die herrlichen, formschönen Vasen kennt, die vornehmlich aus Attika, weiterhin aus ganz Griechenland und darüber hinaus uns erhalten sind und den wertvollen Besitz unsrer öffentlichen Sammlungen bilden, wer sich an die Friese erinnert, die die Tempel und Paläste schmückten, mit Bewegungsmotiven aller Art, der wird in diesen Tänzen der Duncan viel wiederfinden an Bewegung, Geste und Stellung, wie die antiken Kunstwerke sie uns zeigen. Gerade die Vasenbilder sind deswegen für uns interessant, weil sie uns viel mehr als die hohe Kunst der Griechen, das tägliche Leben, Spiel und Tanz und Arbeitsbeschäftigung dieser Republikaner erhalten haben und uns sinnfällig vor Augen stellen.

Nun weiss zwar niemand, wie die Tänze der Alten aussahen. Miss Duncan hat es unternommen – eine beinahe gelehrte Arbeit, aus diesen erhaltenen Bruchstücken mutmasslich ein Ganzes zu rekonstruieren. Wenn sich nun Stimmen gegen diese Rekonstruktion erheben werden, so besagt das gegen den Kern der Duncanschen Bestrebungen doch nichts. Auch ich glaube, dass es unmöglich ist, diesen Tanz wieder finden zu wollen. Doch ist das nicht das Entscheidende. Die Duncan tanzt s i c h.

Worauf es Miss Duncan ankommt, ist: sie will den Tanz reformieren. Sie will in der Bewegung wieder den Körper zu seinem Recht kommen lassen. Sie ist bestrebt, den Tanz aus einem albernen Gezappel von Gliedmassen, das meist die unteren Extremitäten in Bewegung setzte, wieder zu einer Innerlichkeit hinzuführen. Wenn sie dabei auch auf den griechischen Tanz kommt, so ist das nur eine Station. Es ist nicht der Kern ihres Wollens. Er dient ihr als Anregung.

Die Bewegungen sollen – so ist das Programm ihrer Bestrebungen zusammenzufassen – nicht äusserlich erlernbare Tricks sein. Sie sollen wieder Ausdruck eines körperlichen Lebens, Offenbarung eines seelischen Erlebnisses, einer Grundstimmung werden, die sich in Bewegung jedesmal erst umsetzt. Das hat etwas Auflösendes, Anarchisches, und die Nachfolgerinnen rechtfertigten die Befürchtungen.



RITA SACCHETTO Fr. Grainer, München



Es ist im Grunde so natürlich, dass es beinahe sinnlos erscheint, das noch zu betonen; Bewegung soll Ausdruck eines inneren Wollens sein. Doch man sehe daraufhin unsere heutige Ballett- und Tanzkunst an. Sie hat etwas Seiltänzerartiges, etwas Jongleurartiges bekommen; sie ist Akrobatenkunst. Freilich hat sie noch die Reste eines Stils, rudimentär, versteinert; aber sie hat recht wenig Seele. Jetzt erst sieht man, wie sehr, unter dem Einfluss von allerlei Kulturverhältnissen, die Tanzkunst entartete, zusammenschrumpfte, verdorrte.

Waren daher diese griechischen Tänze auch vorläufig nur Experimente, so bleibt doch das Neue, dem Körper wieder natürlichen Ausdruck zu geben, als eigenartig bestehen. Und namentlich die älteren Stücke, mit denen die Duncan sich einführte, ›Pan und Echo‹, ›Orpheus‹, ›Bacchus und Ariadne‹, liessen das Eigene ahnen; man spürte den bleibenden Kern: die Befreiung aus den Fesseln eines seelenlosen Schematismus.

Diese Tanzbilder, deren Stimmungsnote sehr reizvoll war, waren wieder Dokumente eines inneren, seelischen Erlebens, umgewandelt und wiedergegeben durch die Rhythmik des bewegten Körpers.

Tanz ist befreite Energie.

Jedes Ding hat das Bestreben, sich der in ihm wirkenden Energie gemäss zu entwickeln.

Wo dieser Bewegungstrieb nicht gebunden ist, auch nicht gehemmt und nicht umgebogen wird, da ist Freiheit.

III

Nichts ist daher törichter, als der Duncan vorwerfen, sie tanze gar nicht etwa Chopin, es könne auch etwas anderes sein. Darin ist zweierlei eingeschlossen. Erstens: die das sagen, sind nicht fähig, plastisch ihr Inneres nach aussen zu symbolisieren, natürlich sich zu äussern. Fehlt uns ja hierin noch jede Übung. Zweitens: die das sagen, ahnen gar nicht, dass sie vielleicht damit an eine Entdeckung rühren, ein Geheimnis lüften.

Wie eben dieses Besondere so im Allgemeinen versinkt, dass es gar nicht darauf ankommt, ob ein Musikstück illustriert wird, das ist das Reizvolle.
Die Duncan tanzte letzten Endes sich selbst, darauf kommt es an. Ihre Bestrebungen zielen dahin, den Tanz nach ihrem Sinn zu reformieren. Das heisst, der Tanz soll wieder eine Kunst werden. Das will nicht sagen, dass der Tanz bis dahin keine Kunst war. Er war insofern auch Kunst, als die Folge der Bewegungen und die Bewegungen selbst eine Beherrschung der körperlichen Mittel darstellten. Es war also technisch eine Kunst vielleicht. Wer aber das Technische nur als Mittel ansieht, als Weg zu einem Ziel, wem Kunst nichts ist als geoffenbarte Innerlichkeit, der die Mittel der Versinnlichung nur dienen, der muss diese Erhöhung des künstlerischen Niveaus wohl für eine Tat halten.
Wenn sie dabei auch auf den griechischen Tanz kommt, so bedeutet das nur eine Station. Auch ist das nicht so neu. Schon die Pariser Akademie der Tanzkunst, die 1662 gegründet wurde, betonte die gleichen Grundsätze. Der Tanz bilde den ganzen Körper aus, mache den Menschen zu einem harmonisch gelenkten Organismus und seine Übung beeinflusse die Kultur, die ganze Lebenshaltung.
Diese Tat ist jedoch in unserer Gegenwart ein Versuch, ein Experiment. Die Tänzerin mag durch ihr ganzes Wesen sich dazu hingezogen fühlen, die künstlerisch reife und gebändigt volle Harmonie der griechischen Kunst sich zum Vorbild zu nehmen.
Wenn die Knaben zu ihrem Tanz in griechischer Sprache Chöre singen, wenn die Musik in eigenartiger Rhythmik und Tonfolge, meist klingen Flöte und Harfe zusammen, diesen Tanz begleitet, und dieses Körperliche sich auslebt in rhythmisch folgenden und sich ablösenden Linien, das Innere, Seelische jederzeit einen für sich vollkommenen edlen, gebändigten, plastischen Ausdruck findet, kommt es da noch in Frage, ob eine archäologische Wissenschaft dazu Ja und Amen sagt? Es ist ein künstlerischer Versuch für sich. Diese Anlehnung an das Griechentum ist nur äussere Hülle. Im Grunde gibt sie griechischen Geist, weil sie sich ihm verwandt fühlt. Sie gibt nicht

das Tatsächliche – wie es früher war. Sondern sie gibt die Entzückungen einer reinen und harmonisch empfindenden Seele vor den Werken dieses künstlerischen Geistes, die ausströmt in den Bewegungen des Tanzes. Und in diesem, übertragenen, Sinne ist ihr Tanz allerdings griechisch, d. h. jeder, der sieht, wie hier ein Innerliches den Körper durchdringt, die Glieder leitet, wie dieses Innerliche nie den Weg verliert, sich rein zu gestalten, dieses Fliessende von Bewegung zu Bewegung geht und doch diese verhaltene Sprödigkeit, Herbigkeit, dieser Ernst über der Schönheit, dieses nie zur trivialen Schablone werdende massvolle Innehalten, das sich noch selbst bestaunt und den Dingen neu gegenübersteht – wer das alles sieht und empfindet, der spürt plötzlich plastischen, griechischen Geist. Das ist Griechentum. Man kann es sich noch anders denken, man kann die Grundlage, dieses Wilde, Ursprüngliche vermissen, und das Übernehmen des Harmonischen als Mangel empfinden, immer wird man nicht umhin können, diese geoffenbarte Innerlichkeit, bei der die Linien der Seele durchschimmern durch den Körper und manchmal, in den schönsten Momenten, beides, Seele und Körper, eins ist und zu einem beinahe lebendigen Fluidum, zu einem eigenen Dasein erwacht, als ein für sich Bestehendes anzuerkennen.

Es ist ein Versuch; ein Versuch, der jeden Augenblick bereit scheint, die Grenzlinien des Anfängerischen zu überschreiten.

Dieser Jubel, der plötzlich so gebändigt ausbricht, der in Linien sich ergiesst (›Pan und Echo‹), dieses neue Leben, das sich dann wieder schüchtern regt und zum Taumel sich steigert, in dem aber die Seele noch Herrschaft behält (›Bacchus und Ariadne‹), diese Trauer (Schattentanz) – es ist, als leitete Innerlichkeit den Körper, so dass Seele Wirklichkeit wird.

Aber die Allzu-Genauen klammern sich daran: Das ist kein griechischer Tanz.

Niemand kann es beweisen. Es ist lächerlich müssiges Beginnen. Und wenn es alle Archäologen bestätigen, ist mit dieser Richtigkeit etwas gewonnen? Was hülfe sie? Es ist die Veranlagung unserer Zeit, so immer an allem Wesentlichen vorbeizusehen.

Ist das nun nicht der griechische Tanz oder ist er es – was liegt daran? Das will diese Tänzerin nicht.
Eine glühende, junge Seele, die das Edle liebt und ihm nach ihren Kräften dient, lebt sich hier aus. Entzündet sich an der reinen gewaltig-kraftvoll schönen griechischen Kunst. Strebt nun weiter. Und redet von all diesem Streben – im Tanz.
Will diese Tänzerin Rekonstruktion?
Was wäre gewonnen, wenn etwas wiedergefunden wäre, dessen Richtigkeit niemand verbürgen kann? Und selbst wenn nach dem übereinstimmenden Urteil aller Autoritäten die gewählte Form tatsächlich der antiken Wirklichkeit entspräche, was ist gewonnen? Kommt es auf Richtigkeit an? Es war vielleicht ein Fehler, dass die Duncan so sehr das Griechische betonte. Aber man soll selbst den Fehler nicht immer wieder begehen.
Es kennzeichnet unsere Zeit, die vom Wissen geknebelt ist, dass sie bei künstlerischen Genüssen, die rein für sich genommen sein wollen, sich in solche nebensächliche Fragen, die in Sackgassen führen, verrennt. Des Streitens ist kein Ende. Das Material mangelt. Was hilft das Mutmassen, das Für und Wider, das zu keiner Entscheidung führen kann? Und auch wenn es entschieden wäre – was hülfe es? Was brächte das uns?
Halte man sich an den Kern.
Der Versuch, den ganzen Körper in seinen harmonischen und aufs subtilste bedingten Verhältnissen im Tanz zur Geltung zu bringen, so dass das leicht herabwallende Gewand niemals die reinen und edlen Linien, die so voll von plastischem Leben sind, bricht – das ist vielleicht griechisches Streben. Wer die herrlichen, formschönen Vasen kennt, die uns aus dem Altertum erhalten sind, die uns das tägliche Leben, Spiel und Tanz und Beschäftigung und Arbeit der Griechen zeigen und so sinnfällig vor Augen stellen; wer die Friese vor sich sieht, die die Tempel und Paläste schmückten – eine grosse unendliche Linie voll Sonne und vollendeter Kraft mit Bewegungsmotiven aller Art – der wird in diesem innerlichen Sinne bei den Tänzen der Isa-

dora Duncan viel wiederfinden an Bewegung, Geste und Stellung, das aus dem Geist der antiken Kunst geboren ist.
Eine edle, besonnene und freie Bewegung. Das ist das Klassische. Dieses Innerliche weist nach Griechenland. Die in Sport und Gymnastik erzogene Engländerin, die den Wert der Körperkultur kennt, spürte hier das Verwandte heraus, das zur Kunst drängt.
Die Tänzerin hat es unternommen, aus den Bruchstücken, die uns erhalten sind – Statuen, Vasen, Friese, Denkmäler – ſich anregen zu lassen, um das zu befreien, was in ihr lebt.
Sie fühlte den Zwang des Alten, Überkommenen, von dem ſie ſich freimachen musste.
Es ist nicht schwer zu beweisen, dass unser Tanz barbarisch, schlimmer kindisch, albern ist. Doch von Kritik zum Neuschaffen ist ein weiter Weg und manches Hindernis und mancher Zweifel.
Mut und Jugend gehört dazu. Es ist ein Wagestück.
Der griechische Tanz ist eine Möglichkeit, eine Anknüpfung. Es ist ja alles verschüttet. Es gilt zu suchen.
Es gilt eben erst wieder das Erste, Grund und Boden zu bereiten. Nichts ist da. Wieviel edle Körper werden sich finden? Wieviel gebärtüchtige Seelen? Von hier aus geht der Weg. Vielleicht muss man erst bei der Körperpflege einsetzen, um später einmal den Tanz zu ernten.
Aus dem Studium strebte diese Tänzerin zur Freiheit, zur psychischen Schöpfung. Der griechische Tanz war noch einstudiert.
In den andern Stücken, z. B. in ›Pan und Echo‹, ›Orpheus‹, da wird die Seele frei –, da jubelt's ordentlich, die Bewegungen streben aus dem Körper heraus. Und es wird eine geschlossene Folge. Eine Schöpfung.
Selbst wenn man diese griechischen Tänze nur als Experiment archäologischer Art gelten lässt, so gehen diese Stücke – ›Pan und Echo‹, ›Orpheus‹, ›Bacchus und Ariadne‹ – schon einer Vollendung entgegen, wo der bleibende Kern sichtbar wird. Sie zeigen auch den Sinn des Strebens, das sich bewusst ist, ein Anfang zu sein. Diese Tänzerin will: der Körper

soll wieder zu seinem Recht kommen; er soll sich ausdrücken in Bewegung. Die Tänze werden innere, seelische Erlebnisse, umgewandelt und wiedergegeben durch die Rhythmik des bewegten Körpers.
Sieht man also von der wissenschaftlichen Seite nun ab, so befindet man sich schon auf der Linie, wo der Versuch nicht mehr bloss Versuch ist.
Sie tanzt sich.
Und da sie erfüllt ist von griechischer Schönheit und der Schönheit der Renaissance, so strahlen diese Vergangenheiten in ihr wieder. In diesem Geist tanzt sie griechische Schönheit, tanzt sie die Renaissance. So gibt sie es dann an, um das Verständnis zu erleichtern.
So ist eine Symphonie genau so vag. Der Inhalt deutet an. Und ein Allgemeines tönt, zu dem wir doch Beziehungen haben.
Was sie will, ist nicht, in dem Sinne reformieren, dass sie ein äusserlich Erlernbares an Stelle eines früheren äusserlich Erlernbaren setzt.
Sondern sie selbst – auf sie kommt es an. Und nur auf sie, ihre Persönlichkeit, die ein Ganzes ist.
Daher ist es auch eine müssige Frage: ob sie Chopin tanzt!
Gibt es feste Entscheidungen, ob oder ob nicht? Sie tanzt sich und ihre Impressionen von Chopin, das, was von Chopin in ihre Seele fiel, und dieser Flügel gab.
Die plastisch reine Form dieser Tänze ist auch hier nur ein Teil, eine äusserliche Erscheinungsart, nur Mittel, nur Hindeutung. Dahinter steht ein anderes, eine Erziehung des Körpers und der Seele.

*

Es gibt nun noch Leute, die bei Versuchen, die sich zu neuen Zielen hintasten immer nur darauf sehen, wie sie den Weg mit Einwänden verlegen können, Das sei gar keine Tänzerin! Sie könne ja gar nicht tanzen. Das Ganze. sei ein geschickt in Szene gesetzter Humbug.
Es heisst den Sachverhalt verdrehen, wenn man so redet.
Diese Tanzkunst, deren Nichtbeherrschung die Gegner ihr zum Vorwurf machen, will sie ja gerade beseitigen. Will etwas anderes an die Stelle setzen.

Die alte Verkennung des Zielpunktes, das immer gleiche Spiel zwischen Alt und Neu.
Die Alten sagen: du kannst das eben nicht, was wir können.
Nein eben – darin liegt ja der Sinn des Neuen, dass man nicht das kann, was sonst üblich, sondern etwas anderes muss.
Ein Unvermögen wird oft der Weg zum Neuen. ›Die Duncan könne nicht tanzen‹. Es heisst auch wohl, Wüllner könne nicht singen. Viele Sänger mögen ihn in der Gewandtheit und Gleichmässigkeit des Tons übertreffen. Aber das Seelische, die darin sich offenbarende Kraft – gilt die nichts? Gerade sie weist hinaus, ins Freie, Unergründete.
Mögen dieser Tänzerin manche in der Technik des Tanzes überlegen sein, wenn es tausend bessere Tänzerinnen gibt – was hilft es?
Gerade die Unfähigkeit, den vorgeschriebenen Weg zu wandeln, gebiert das Neue. Diese Unfähigkeit ist in diesem Falle seelisches Unvermögen, eine Innerlichkeit einer Technik zum Opfer zu bringen.
Wie freudig und natürlich webt dieser Körper aus sich ein Neues. Dieses Weite, Leichte überall, wo der Körper redet, singt. Das Fehlen alles Kleinlichen.
Diese Tänzerin gibt keine Sensation. Etwa, wie alles gespannt ist: heute tritt eine neue Schauspielerin in der ›Salome‹ auf, welche Wollustnote wird sie bringen? Und wie pikant ist es, wenn auf einem Salomebilde – Salome ist immer noch Mode – die Brüste über den Kopf des toten Johannes herabhängen und ein nackter Henker der prächtig gekleideten Prinzessin gegenübergestellt wird.
Das alles fehlt. Natürlich, weit, frei ist alles. Und wäre es selbst nur dieses: Nacktheit. Und dies die Quintessenz: dass wir dem nackten Körper gegenüber freier fühlen. Dann bliebe auch dies noch Symbol eines Seelischen, Innerlichen. (In Wirklichkeit nur begleitende Erscheinung – als solche jedoch ebenso wesentlich wie alles andere!)
Wäre nicht auch die ›Nacktheit‹ in dieser Form für unsere Zeit eine Tat? Es ist leicht möglich, dass sich dieser Keim entfaltet und tausendfach blüht.

Seltsam sind die Wege der Entwicklung. Und am Ende des Weges weiss niemand mehr, wo war der Anfang? Wars dieses? Oder jenes?
Leicht möglich ist es, dass man dann auch von der Duncan reden wird. Es ist nicht das Einzige, Neue, das sich verstohlen und schüchtern hervorwagt. Und es ist in diesem Anfang ganz ihr persönliches Werk!
Befreiung, die dem Ganzen dienen will, könnte hier anknüpfen.
Schreibt einer die Geschichte unserer Zeit – es wird vielleicht eine Renaissance, unsere Renaissance und Wiedererweckung – so wird man von diesen Problemen auch reden müssen.

*

Gewiss – diese Reize liegen nicht auf der Hand. Diese Kunst kommt niemand entgegen. Sie ist, wie sie ist, und kann nicht erklären.
Sie fordert ein langes Sich-Versenken. Und doch hat sie Resonanz in unserer Zeit. Unsere Zeit bricht mit Überliefertem, bricht mit Tradition. Sie will suchen.
Sie war die erste, die suchte! Sie befreite sich. Sie erlebte den Tanz wieder. Daher dieses Jubeln in ihr. Dieses Reine, Quellende, das immer dem ernsten Streben eignet.
Im Freien, in der Natur, unter blühenden Bäumen, auf Wiesen unter lachendem Himmel, im Park müssten diese Tänze vor sich gehen. Im Theater, unter Staub und Fülle, wo grelles Licht fällt, wo tausend Menschen in Kleidern schwitzen, wirken sie leicht deplaziert. Aber sie tragen auch hier etwas Neues hinein. Im Freien tritt das Plastische flächenhafter, schimmernder hervor. Wenn das Sonnenlicht um die Glieder spielt! Arkadisches Zeitalter. Aber auf der Bühne wird das Natürliche leicht unnatürlich. Denn das Theater ist Maschinerie, Künstlichkeit, es hat seinen Stil.
In dem vielfach und unentwirrbar verschlungenen Kreis der Lebensbetätigung, den wir in der Gesamtheit Kultur nennen, ist es schwer, Verdienst und Absicht zu erraten. Es kommt auch nicht darauf an. Wir sehen die Tat.
Es bedeutet allerdings eine Tat – kulturell betrachtet vielleicht bedeutungsvoller als wie künstlerisch –, dass diese Tänzerin es unternimmt, diesen Kulturplunder



RITA SACCHETTO Fr. Grainer, München



über Bord zu werfen, die Harmonie und reine Schönheit des menschlichen Körpers zum Ausgangspunkt ihrer tanzreformatorischen Bestrebungen zu machen. Sie hat sich vor diese Aufgabe gestellt. Sie fühlt sich als Dienerin einer Idee. Nicht stellt sie sich in den Vordergrund, so dass Angriffe und Lob sich auf sie konzentrierten. Daher diese Atmosphäre des Selbstlosen, Künstlerisch-Reinen. Man vergleiche damit die sonstigen, plötzlich auftauchenden ›Kunst‹-Überraschungen. Nichts dergleichen. Diese verschwinden dann ebenso schnell. Es ist beinahe ein Geheimnis, wie sie die Öffentlichkeit meistert, gerade dadurch, dass sie sich in nichts von ihrem hohen und reinen Denken abbringen lässt. Sie lässt sich nicht verwirren. Sie strebt nach einem Ziel. Das teilt sie getreu der Allgemeinheit mit. Sie bezwingt die Stimmen. Nicht durch gewolltes Imponieren, durch eine äusserliche Gebärde, sondern durch eine ungewollte Selbstverständlichkeit, die überall da ist, wo eine tiefe Menschlichkeit wirkt. Diese strahlt sie aus.
Ihr Auge, ihr Lächeln, natürlich und freundlich, ist ihrem Ziel zugewandt. Aber ein Abglanz fällt auch zurück auf die, die sie sehen. Sie konzentriert die Blicke dennoch nicht auf sich. Sie will nur sein, was jeder echte tiefe Mensch sein will – eine Sucherin.
Diese Sanftheit ist Beherrschung. Diese Ruhe ist Kraft.
Ein Fanatismus glüht aus diesem Auge.

IV

Ich habe versucht, Isadora Duncans Streben gerecht zu werden, indem ich noch einmal all die Ideen, die es begleiteten, aufleben liess.
Das ist heute schon nicht mehr leicht. Sie gehört – heute schon – der Vergangenheit an. Wir sind zu anderen Zielen fortgeschritten. Ich glaube mich jeder Parteilichkeit enthalten zu haben und ein verfrühtes Urteil, das durch den Verlauf der Dinge gegeben wurde, ausgesprochen zu haben. Es kam mir darauf an, ihre Ideenwelt zu rekonstruieren. Dabei musste manches unterdrückt werden, was zur Kritik reizte, manches gesagt werden, das jetzt nicht mehr standhält. In ihren Resultaten wurde sie überholt.

Indem sie für Natürlichkeit eintrat, bekam ihr Streben bald etwas Formloses, Vages. Man lernte bald erkennen, dass Kunst über der Natur steht. Dennoch war an diesem Punkte zuerst einzusetzen, um das Auge erst wieder an den freien Körper zu gewöhnen. Der Tanz war in diesem allgemeinen Kulturprogramm nur eine Erscheinung.

Als Engländerin war ihr das Eigenschöpferische versagt. Was ist nützlich, fragte sie. Um so stärker trat das Lehrhafte in den Vordergrund. Daher auch die Anlehnung an das Griechentum.

Wäre es Isadora Duncan gelungen, die Gymnastik ihrer Landsleute so ins Künstlerische zu steigern, wie es den Griechen gelang, für deren Plastik und Tanz der Sport der Jünglinge und Mädchen Voraussetzung war, so hätte sie ein hohes Ziel erreicht.

So aber pfropfte sie dem Modernen ein fremdes Ideal auf, das Ideal der Antike. Wie aber die moderne Plastik eine andere ist als die antike, so bewegen wir uns auch anders als die Griechen; aus dem einfachen Grunde schon, weil wir nicht mit wallendem Tuche bekleidet sind, sondern mit anschliessenden Gewändern und weil überhaupt der Bewegungsrhythmus, die Geste und Gebärde für jede Zeit anders und für sie charakteristisch sein müssen. Darum muss unser Tanz anders sein als der griechische. Nun zur griechischen Kleidung zurückkehren wollen, spricht mehr von Energie und Konsequenz als von Einsicht. Es erscheint aber logischer, von unseren Bedingungen aus den neuen Tanz zu suchen, als uns die Attitüde der Griechen aufzwingen wollen, damit wir dann konsequenterweise zu demselben Tanzrhythmus kommen können. Auch sie suchte letzten Endes die Form. Aber sie suchte sie in Anlehnung.

Vielleicht aber findet dieser Irrtum der Duncan darin seine Erklärung, dass die Zeit erst allmählich das Material der neuen Menschen und der durch Gymnastik, Spiel und Sport gebildeten Körper hergeben kann. Vorderhand müssen wir uns an dem praktischen Ideal genügen lassen. Daher musste, wer nach der künstlerischen Steigerung des Körperlichen, nach dem Tanz strebte, notgedrungen ein fremdes Schema, in diesem Fall die Tradition der Griechen sich borgen.

Aber wenn diese Zeit einmal sein wird – ahrhunderte müssen daran arbeiten – dann wird man doch erkennen, dass die Duncan dieses Ziel vor Augen hatte.
Man wird über das Doktrinäre, mit dem hier Kunst in Regeln geschnürt werden soll, den Kopf schütteln können; man wird das Vorwalten der hygienisch-körperlichen Gesichtspunkte belächeln können; die gouvernantenhafte Pose, die so tief unkünstlerisch erscheint, mag abstossen, man wird die Propaganda für die griechischen Tänze, mit all ihrer folgenden Komik, als eine Verirrung erkennen.
Dennoch bleibt das, was wertvoll an diesen Bestrebungen war: die Energie, der Wille zur Tat, das unbeirrte Fortschreiten. Hier wurde ein Programm formuliert. Das war es, was zu Anfang am meisten nottat. Man hielt sich nicht bei Theorien auf; diese waren haltlos, lächerlich; wenn Engländer anfangen, Theorien zu formulieren, so hat das immer etwas Komisches; sie vergewaltigen die Idee und vermischen Realität und Vorstellung.
Das aber war doch das Imponierende, dass hier versucht wurde, Kunst und Leben resolut zu verbinden. Was für Widerstände waren zu überwinden! Wieviel lächerlichen Missverständnissen (die man selbst verschuldete) begegnete man, bis sich etwas Brauchbares, Anschauliches herausschälte! Damit war den vielfältigen Versuchen, die nun an verschiedenen Orten sich regten, der Weg gebahnt.
Der Anfang war gemacht, das Programm war da. Die Ausbildung mit einzelnen konnte nun erfolgen.
Indem sie gerade alle diese Einwände nicht sah, erreichte ihr Streben eine Intensität, wie sie einem deutschen Talent unmöglich gewesen wäre. Sie wollte mit der den praktischen Engländern gegebenen resoluten Art Kunst und Leben vereinen. Dabei litt das Künstlerische, und es kam mehr ein allgemeines Kulturprogamm, eine Lebensregel heraus denn eine Schöpfung. Aber das ist gerade ihr Verdienst: sie legte das Fundament, so umfassend, so rührig, dass von da ab die Bemühungen um den modernen Tanz nicht mehr ruhten.

DIE NACHAHMERINNEN

Isadora Duncan war ein Programm. Darum hatte sie Scharen von Nachahmerinnen. Das aber trug nicht dazu bei, die Sache zu empfehlen. Es war ein Hüpfen und Springen allenthalben, und das Griechentum sollte dieses gutgemeinte Hopsen decken.
Es erhob sich auch ein Predigen, als wäre der Welt mit diesem Programm die erlösende Idee geschenkt. Eine Art Naturmenschentum schoss in Blüte. Der Tanz bekam beinah etwas Moralisches, und er schien ein Mittel, sich von Prüderie zu befreien. Diese Gewaltsamkeit warf eher ein Licht auf die Enge bürgerlicher Kultur, als dass sie eine ästhetische Befreiung brachte. Die höhere Tochter wagte sich hervor. In dieser Sphäre war man geneigt, den guten Willen für genügend zu nehmen.
Diese Nachahmerinnen zeigen weiter nichts, als dass die Anregungen, die die Duncan gab, Schule machten. Man merkte, dass sich stereotype Bewegungen ausbildeten, wie es beim Tanz in der alten Form der Fall war. Die Gesten haben etwas Schematisches, Monotones, immerzu kehrt dieses Hüpfen und Springen, dieses Bücken und Knien wieder. Auch der Gesichtsausdruck ist stereotyp, ein erstauntes Blicken, ein Lauschen, ein Lächeln.

Allerdings liegt es ja in der Tanzkunst – ihre Entstehung rechtfertigt es – begründet, dass das Persönliche eigentlich sich nicht so vordrängt. Der Tanz, der den ganzen Körper in Mitleidenschaft zieht, führt notgedrungen zu einer typischen Darstellung, die die scharfen Persönlichkeitsunterschiede unterdrückt und ausgleicht. Dann muss aber das Ganze die Prägung reifer Gestaltungskraft erhalten und nicht den Stempel gelehriger Nachahmung allzu deutlich an der Stirn tragen.

Hier ist denn auch der Platz, gegen den Missbrauch der Musik ein Veto einzulegen. Skrupellose Benutzung griff Platz, und oft merkte schon der Laie, dass es mit dem einfachsten musikalischen Verständnis haperte, das Ganze nur eine Drapierung war. Es liegt eine beispiellose Kühnheit – um nicht ein stärkeres Wort zu gebrauchen – darin, die Musik eines Chopin, eines Schubert, eines Brahms zu solchem Beginnen zu bemühen.

Hier sagt man sich: Diese Musik ist zu wertvoll dazu, um einem schnellfertigen Talentchen zu dienen. Sie erfährt eine Verballhornung dadurch, sie wird gemissbraucht. Was in diesen Tönen lebt, kommt voll in ihnen selbst zum Ausdruck, und es bedarf keiner Tänzerin, um sie zu interpretieren, der es auch um deswillen nicht glücken wird, da ihr das feinere Verständnis der Musik abgehen wird. Es klingt zwar sehr hübsch und einfach, wenn es heisst: »Frl. X. X. wird durch ihre Tanzphantasien den Stimmungsgehalt musikalischer Schöpfungen im Tanze ausdrücken«. Tatsächlich aber liegt darin eine ungeheure Anmassung und, wenn man die Tat nachher sieht, eine masslose Übertreibung. Spielt nun noch der musikalische Begleiter so schlecht, wie es meist der Fall ist, so muss man gegen das Malträtieren musikalischer Schöpfungen zum Zwecke sensationeller Ausbeutung energischen Einspruch erheben.

Dieser Dilettantismus enthüllte die Gefahr; dass Tanzen technisches Können voraussetzt, dass es einen Stil hat, wurde ganz vergessen. Natur sollte die Unfähigkeit verdecken. Was der alte Tanz, in der Form des Balletts, zuviel hatte, Stil und Form, das fehlte hier ganz, und so verloren sich die Werte in der Nutzlosigkeit eines uferlosen Dilettantismus.

Auch durch dieses Stadium musste hindurchgegangen werden. Diese absolute Impotenz öffnete auch den Begeisterungswilligsten die Augen für das, was fehlte.

DIE TANZSCHULE DER ELISABETH DUNCAN

Wenn man das Propagandistisch-Reformatorische der Duncan-Bestrebungen erwägt, erscheint es nur natürlich, dass als Resultat dieser Bestrebungen eine Tanzschule gegründet wurde, die unter der Leitung von Elisabeth Duncan steht. Der Tanz der Isadora Duncan trat mehr und mehr zurück. Die Energie, die Zielsicherheit dieses neuen Willens blieb erhalten in der Tanzschule.
So lassen sich hier dauernde Resultate vielleicht gewinnen, und jedenfalls ist ein Schritt getan, Resultate für die Zukunft zu gewinnen. Das ist nur in langer Arbeit möglich. Indem die Kinder, die in dieser Schulung aufwachsen, von klein auf lernen, auf den körperlichen Ausdruck zu achten, gelangen sie zu einer Feinheit und Sicherheit, die später nie gewonnen werden kann. Die Ballettschule alten Stils besass diese Erkenntnis, die nun im modernen Sinne hier Ausgestaltung erfährt.
Es ist diesen Kindertänzen ein zarter Reiz eigen. Der Drill ist vermieden. Man muss gesehen haben, wie natürlich und fein diese kleinen Körper sich bewegen. Nur manchmal merkt man, dass vielleicht die Pose nicht fern ist. Aber wir müssen bedenken, dass Pose im Tanz Vorbedingung ist; sie

muss nur den richtigen Ausdruck geben. Es mag schwer sein, hier den guten Mittelweg innezuhalten, den Kindern nicht fertige Routine zu vermitteln, sondern sie sich entwickeln zu lassen. Lehre und Eigenart müssen sich die Wage halten.

Das scheint hier der Fall zu sein. Diese Bewegungen haben etwas Blumenhaftes und doch etwas Sicheres. Die darzustellenden Motive bleiben im Fassungskreis des Kindes.

Die Ausbildung beginnt mit planmässig geleiteten, gymnastischen Übungen. Es schliessen sich daran Tanzbewegungen an, die aber immer dem kindlichen Körper und seinem Bewegungsrhythmus entsprechen. Das Gymnastische erweitert sich nun von selbst zum Ästhetischen.

So wird im Kinde auf natürlicher Grundlage das Empfinden für Rhythmik, Linien und Formen ausgebildet. Sie tanzen in leichten Kitteln von durchschimmender Seide; das Haar ist aufgelöst; Blumen oder einfache Diademe geben ihnen Schmuck.

Sie spielen. Eine wirft einen Ball in die Luft, er fällt zu Boden und springt; sie umkreist ihn und schlägt ihn immer wieder. So wird aus dem Spiel ein anmutvolles, graziöses Bild.

Rhythmisches Schreiten ist die Grundlage dieser Kunst. Schreiten, feierlich streng, oder ein fröhliches Eilen, oder ein taktvolles Schweben. Übung wird betont; aber die Natur nie vergessen.

So wird aus diesen Versuchen ein Programm, das Programm einer neuen Körperkultur, die die schöne Bewegung des menschlichen Körpers im Tanz wiederfinden will, Körper und Seele sollen in Harmonie bleiben. Der Körper soll nicht verkrüppeln, verdorren; die Seele soll sich nicht eng fühlen wie in einem Gefängnis. Beide sollen in Wechselwirkung bleiben, sich ergänzen, sich kennen und sich lieben.

Wir betonen das Gesicht zu sehr und suchen nur da den seelischen Ausdruck. Auf das Antlitz soll sich unsere ganze sichtbare Schönheit beschränken. Der Kulturtrieb hat das Gesicht exklusiv erzogen. So wird das Gleichgewicht verschoben. Alle Verzerrtheiten nehmen von da ihren Ausgang.



RUTH ST. DENIS — Aura Hertwig, Berlin



Die Zeit, die den Körper wieder ganz liebt, wird reiner, stärker, besser als die unsere sein, schönheitliebender.
Und dieses Gesicht wird mit Stoffen, Schleiern drapiert. So erscheint das Antlitz gleich einer Blüte – mag der Stamm verhässlichen, verdorren.
Unser Wachstum gleicht nicht mehr dem Wachstum der Pflanze.
Der Stengel einer Pflanze lebt aber auch im Licht, treibt Blätter, treibt nach aussen, und in der Blüte schliesslich konzentriert sich die Kraft.
Unser Wachstum gleicht nicht dem Wachstum der Pflanze.
Doch auch der Stengel der Pflanze lebt im Licht. So ist es mit dem Körper.
Die Kinder leben immer im Zusammenhang mit der freien Natur, die ihnen ihre Schönheit schenkt und sie ihren natürlichen Rhythmus lehrt. Sie tanzen im Freien und sie hören die Bäume dazu rauschen. Sie sehen, wie der Schmetterling sich wiegt und die Wipfel schwanken. So ist es, auch wenn sie auf der Bühne tanzen, als dächten sie an den Wald und seine Schönheit, als meinten sie im Freien zu leben. Das nimmt ihnen alles Hemmende; das gibt ihnen eine eigene, leichte Schönheit.
Es ist ein neues Naturgefühl darin. Verstaubt wirken dagegen alle Regeln alter Ballettkunst. Vielleicht steckt sogar eine Weltanschauung dahinter.
Diese Kinder tanzen nicht nur einzeln, sondern auch im Chor, und auch hier ist trotz Regel und Zusammenhang eine lichte Freiheit.
Nichts von Schule, Zwang und Drill. Da ertönt eine Melodie; ein kleines Mädchen hüpft hervor, als lockten sie die Töne; zierlich trippelt sie, in leichtem Röckchen, das Beine und Füsse frei lässt, über den Teppich. Dann kommt ein zweites, ein drittes, sie scheinen zu spielen. Und nun kommen immer mehr, sie tanzen und haschen sich, sie wirbeln umher und sind ganz ausgelassen. Schleier wallen, Blumen blühen. Man denkt an Schmetterlinge, an Wald- und Wiesengeister. Sie huschen vorbei, zu zwei und zwei, an einer grau bespannten Wand. Das ist alles so bewegt, fast heiter. Bald tollen sie, bald schreiten sie still, leise wie Rehe, und jedes scheint zu tun, was ihm der Augenblick eingibt. In ihren Mienen ist eine heitere Lustigkeit. Einzelne treten heraus; das Ganze wirbelt; Gruppen

bilden sich; als seien sie die Melodie und die andern die Begleitung. Manchmal spürt man ganz reizvoll ein Versuchen auf eigene Faust. Sie flattern hinaus hinter die Kulissen und kommen eilends wieder. Die Grösseren haben eine botticellische Herbigkeit und Eckigkeit in den Bewegungen. Dann geht wieder alles leicht und rhythmisch zusammen. So wird alle Pose, alles Prätentiöse vermieden; man hat eher die Empfindung: die Erziehung geht verständnisvoll der Psyche der Kinder nach, als dass ein Drill, ein Unterricht im landläufigen Sinn versucht wird. So hat das Ganze etwas Fröhliches; in diesem Sinn ist Zukunft darin. Natur ist erhalten und doch gebändigt.

Es zeigt sich dabei, wie auch das Kind dem Ursprünglichen nähersteht, dem wir es entfremden. Es tanzt und fühlt den Reiz eines unbeobachteten Spiels. Alles Theaterhafte schwindet, und selbst die Bühne wird zum Schauplatz unschuldiger Reigen, die, vom kindlichen Spiel abgeleitet, mit der Musik sich zu einer Einheit verbinden. Die natürliche Note der Biegsamkeit und Schmiegsamkeit des kindlichen Körpers wird in der Kunstdarbietung bewahrt. Indem auch der Inhalt des Darstellbaren immer der Auffassung des Kindes angepasst bleibt, wird der Reiz des Absichtslosen erhalten. Das Kind erläutert nicht, es gibt sich dem Bewegen hin und hat ursprüngliche Freude am Rhythmus. So bleibt der Tanz immer Spiel und Schönheit und sinkt nicht zur illustrierenden Pantomime herab.

So wird auch immer der ganze Körper zur Darstellung benutzt, die Beine schreiten, die Arme schwingen und drücken mit der Gebärde des Hochhebens ungewollt eine Freudigkeit aus. So werden alle Muskeln und Gelenke beweglich, alles Unbeholfene wird überwunden. Ja, das Wirkliche erscheint wie ein Traum, wenn diese Kinderkörper sich bewegen.

Jedenfalls, wenn auch das Resultat einmal diese Hoffnungen nicht rechtfertigen sollte und der bestimmende Reiz in der instinktiven Bewegung des Kinderkörpers liegt, der später verloren gehen könnte, so bleibt doch immer noch ein Erziehungsmoment bestehen, das in unserer Zeit der Einschnürung,

Verknöcherung wichtig ist: Luft, Licht, Freiheit ist in dieser Erziehung und die Kultur des Körpers wird sonach zur Weltanschauung.
Objektiv gesprochen: wenn die Darbietungen der Isadora Duncan nicht Erfüllung geben konnten, so liegt in dieser Idee der Kindertänze etwas, das ihre Idee reiner und vollendeter ausprägt.
Und vielleicht war ihr Tanz nur eine Theorie, eine Hindeutung auf die Idee einer Reform, die vorläufig in der Tanzschule der Elisabeth Duncan, ihrer Schwester, die der spiritus rector, auch für Isadora Duncan, von Anfang an gewesen sein soll, reale Form gewonnen hat.





TRAUM UND POSE

DAS UNBEWUSSTE UND DAS ZU-BEWUSSTE



DIE TRAUMTÄNZERIN

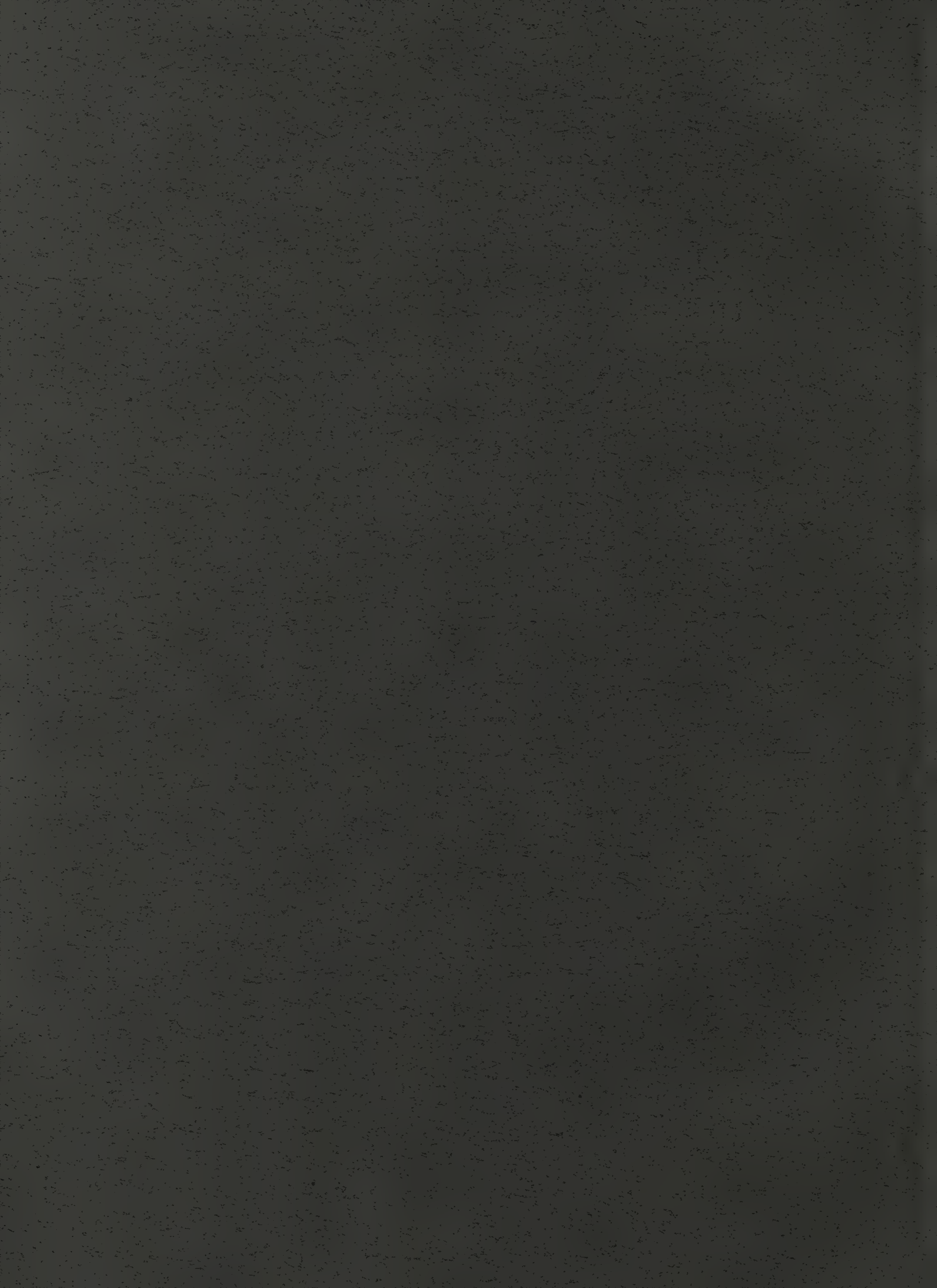
I

Eines Tages hörte man von einer neuen Sensation.
Die Traumtänzerin!
Da machte ich mich auf, sie zu sehen.
Und auf dem Wege – es war an einem dunklen Dezemberabend, kurz vor Weihnachten... Der Schnee lag auf den Strassen und es war ganz still, so still, wie es nur im Winter vor Weihnachten ist – auf dem Wege dachte ich allerlei.
Ohne Zweifel – dachte ich – der Titel ist wundervoll. Traumtänzerin! Es ist etwas, das man denkt, aber kaum für möglich hält .....
Unbewusste Bewegungen haben oft eine entzückende Schönheit, eine Inbrunst und Heftigkeit, die uns alle Schauer der Offenbarung einer bis dahin unsichtbaren, nun plötzlich und für eine Weile nur enthüllten Welt erleben lassen ......
Von den eindringlichen Momenten einer scheuen Innigkeit bis zur Ekstase rasenden Taumels durchläuft auch hier die Darstellung alle Stadien. Es ist eine Welt für sich. Wir sind in ihrem Bann; wir empfinden ihre Art, ihren Charakter.

Die Pflanze, über die der Nachtwind weht, die sich am Abend schloss und sich nun wiegt, das schlafende Tier, das zuweilen zuckt, das Kind, das sich im Traum auf die Seite dreht, die schlummernde Frau, die den weichen Rhythmus des Körperlichen in einer beseelten geheimnisvollen Ruhe offenbart, all das sind Hindeutungen auf ein anderes Reich. Schlafwandelnd erhebt sich der Träumer mit geschlossenen Augen und wandelt in seiner Welt; plötzlich ist alles scheu und still. Das Reich der Träume und der Schatten, deren leise Grenzen wir spüren.
Traumtänzerin! Das Wort allein weckt Vorstellungen.
Ohne Zweifel werden die Gründlichen fragen: ist sie auch wirklich in Trance? Ist das garantiert? Untersucht sie! Womöglich fallen wir auf einen Schwindel herein.
Aber ist das so wichtig? Alle Kunst ist schliesslich vor der realen Welt und vor den nüchtern heischenden Blicken des registrierenden Verstandes Schwindel; insofern sie etwas gibt, das nicht nachrechenbar ist, das da sein oder nicht da sein kann, das dem Schöpfer Reichtümer schenken oder ihn im Elend verkommen lassen kann.
Drehen wir den Spiess um! Nicht die Tänzerin ist in Suggestion; aber wir sind es. Wir sind es vor jedem Kunstwerk, das uns in seine Welt reisst. In diesem Zustand glauben wir das Unglaubliche, und erst wenn wir das empfunden haben, wenn wir uns von den Fesseln einer allzu realen Naturnachahmung befreit haben, spüren wir das Glück, das in der Kunst liegt, deren Wesen darin besteht, dass sie ganz unreal ist.
Also: wir sind in Suggestion. Schon durch den Namen. Denn wenn schon der Tanz an sich etwas hat, das entrückt, entführt, wie viel mehr der Tanz im Traum, der Tanz mit geschlossenen Augen. Der Blick wird dadurch abgelenkt von der Miene; der Körper betont sich. Das hat einen eigentümlichen Reiz. Die stille Schönheit hinschwebender Bewegungen wird noch stiller. Es hat etwas Unbelauschtes, Seliges. Alles Fremde ist abgefallen. Befreit ist die Schönheit der Linien und der Rhythmen. Wie im höchsten Taumel die Augen sich schliessen, und die Seele sich den Schwingungen



RUTH ST. DENIS　　　　Aura Hertwig, Berlin



überlässt, im wahrsten Sinne getragen und behütet, also dachte ich mir die seltsame Schönheit solcher Tänze, und ich wusste nun, dass es gleich ist, ob die Tänzerin im Trance ist oder nicht. Wenn sie nur diese Schönheit gibt! Wenn sie uns Suggestionen gibt!

II

Ich trete in das Theater. Ein Theater wirkt an sich schon phantastisch. Die Grösse der Ausdehnung, das Reden der Menschen, dann plötzlich die Stummheit – das alles ist seltsam.

Aber wo viel Menschen beisammen sind, fehlt das Eigene. Darum haftet dem Theater das Triviale, Massendumpfe an, und nur wo der Eindruck von der Bühne hinreisst, erhebt sich das Theater zu seiner Kunst, auf seinen Gipfel. Theaterkunst sei Illusionskunst!

Da hörte ich, wie man dabei war, den Fall zu erörtern. Und die Frage, die natürlich zuerst auftaucht: ob ein Suggestionszustand obwalten kann, wurde eingehend besprochen; wichtig, lächelnd, skeptisch, gleichgültig. Von Hypnose kann nun nach meiner Ansicht natürlich keine Rede sein. Eine Fremdsuggestion ist ausgeschlossen. Der Ort, die Umgebung, das Fehlen eines Hypnotiseurs, all das macht eine solche Behauptung hinfällig. Wieweit aber die Autosuggestion geht, d. h. wie stark die Einbildungskraft, das Erschlaffen des Willens, die Hingabe an den von irgendwoher wirkenden Einfluss geht, ob eine Art körperlicher Starre in den höchsten Momenten eintritt, wie behauptet wurde, das ist bei einmaligem Sehen nicht zu entscheiden. Das ist überhaupt durch den Zuschauer nicht zu entscheiden. Eine Untersuchung könnte diese Behauptung erst kräftigen, oder hinfällig machen. – Und was hat eine Untersuchung mit der Kunst zu tun? Solche Manipulationen mögen bei ›Fesselkünstlern‹, ›Zauberkünstlern‹ am Platze sein. Dass die Musik auf einen empfänglichen Charakter mit suggestiver Gewalt einwirken kann, ist leicht möglich und öfter zu beobachten, Es ist dies eine Sensibilität, die krankhaft sein mag, sie ist aber bei einzelnen Naturen vorhanden. Ich habe beobachtet, dass empfindliche Naturen, sowie zarte

oder sanfte Musik begann, in eine Art Traumzustand verfielen. Man hat schon vorgeschlagen, in Krankenhäusern die Musik als Heilmittel zu verwenden, bei Depressionen, melancholischen Zuständen. Da Musik tönende Bewegung ist, so ist es auch erklärlich, dass sie, suggestiv wirkend, Bewegung weckt. Was mir aber fraglich zu sein scheint, ist, ob es hier nicht ausgeschlossen sein muss, dass die von irgendeinem Schauspieler – hier war es ein guter Schauspieler, Em. Reicher – gesprochene Deklamation diesen Eindruck hervorrufen kann. Denn die Wirkung geht doch erst über den Verstand, der das Wort aufnimmt, den Satz übersieht, den Sinn sich daraus entnimmt. Es findet also kein unmittelbarer Einfluss statt. Höchstens könnte die Stimme, der Tonfall in Betracht kommen. Das wäre dann aber so allgemein, dass ein genaues Reagieren nicht möglich wäre. Hier scheint mir also notwendig eine künstliche Übertragung, eine bewusste Anwendung der musikalischen Suggestionskraft für deklamatorische Zwecke vorzuliegen. Es wurde Hebbels schauriges Gedicht deklamiert, in dem der Dichter schildert, wie ein Junge mit Geld über Land geschickt wird, durch die düstere Heide muss, dort den Knecht trifft, von dem er träumte, der ihn auch wirklich, um des Geldes willen, ersticht. Wenn die Anpassung der Tänzerin nun so weit geht, dass die Gebärde des Stechens von ihr nachgeahmt wird, so scheint da eine regelrechte einstudierte Gebärde vorzuliegen. Wie gesagt, es scheint mir unmöglich, dass das Wort, das einen tatsächlichen Vorgang vermittelt, so wirken kann. Ich kann mir denken, dass ein leises stimmungsvolles Gedicht so viel Musik in seinen Worten hat, dass es, suggestiv gesprochen, wie Musik wirkt. Aber wo reale Vorgänge sich ablösen und aufeinanderfolgen, muss schon der Verstand, an den ja in dem Falle appelliert wird, tätig werden. Immerhin, auch hier bleibt die Frage offen.

III

Wenn der Vorhang aufgeht, kommt die Tänzerin schnell aus den Kulissen in den Vordergrund und setzt sich auf eine Bank, die vor grünen Sträuchern steht. Den Hintergrund bildet ein gleichmässig blauer Himmel. Sonst

ist nichts an Dekorationen verwendet. Die Tänzerin, eine slavische Erscheinung mit grossen, ausdrucksvollen Augen, einer russisch breiten, sanguinischen Nase und einem weichen Mund, erhebt sich beim ersten Takt, umhüllt von einem gelblichen Schal, der sie schleierartig umgibt. Sie trägt ein gleichfarbiges herabwallendes Kleid, das nur über den Schultern gehalten wird. Es wird eine Improvisation über Chopinsche Themen gespielt. Mehrere Violinsoli, teilweise mit Harmoniumbegleitung. Hans Pfitzner spielt eine Fantasie am Klavier. Ausser Reicher deklamierte noch Frau Prasch-Grevenberg.
Was oben von der Deklamation gesagt wurde, gilt, wenn auch nicht ganz so stark, auch von dem Lied, dem gesungenen Wort. Bei der reinen Musik aber ist in der Tat die auffallend sensible Aufnahme, das Reagieren auf den Wechsel der Töne bemerkenswert. Es störte nie irgendeine bewusste, schematische Wiederholung, sondern man hatte wirklich den Eindruck, dass Ton und Gebärde sich unwillkürlich deckte, oft eilte die Gebärde voraus, während nur für den musikalisch sehr Feinhörigen, in einer Note vielleicht, dieser Wechsel der Stimmung angedeutet war. Hier machte alles einen natürlichen, echten Eindruck. Wäre die Tänzerin imstande, Gebärden, die so eindringlich erscheinen, Bewegungen, die so blitzschnell folgen, sich ändern und dann wieder zusammenbrechen, sich einzustudieren und sie dann so unmittelbar wirkend zu produzieren, so wäre sie eben eine hervorragende, vielleicht einseitige Schauspielerin, die für bestimmte Rollen aber wie geschaffen wäre.
Das glaube ich aber nicht. Denn all ihre Gebärden machen den Eindruck des Leidens, der Abhängigkeit. Sie erscheinen nicht als gewollt, sondern als Reflex. Manchmal huscht schnell ein Ausdruck über das Gesicht, der so eilends die Züge verändert, dass bewusste Mimik hier nicht möglich sein kann. Es ist wie ein Hinwehen; wie Gräser sich ducken, wenn der Wind über die Dünen fährt. Gestalt und Musik bleiben immer eins. Sie stehen in Kontakt miteinander. Niemals hat man die Vorstellung, dass ein Programm in dieser Aufeinanderfolge steckt. Man empfindet auch die Übertragung der Töne in Gebärden nicht als störend. Denn man bleibt immer

in der Vorstellung, dass die Musik das leitende Prinzip ist, während die Tänzerin das erleidende ist.

Dies alles wirkt zusammen zu einem Gesamtbild, dem ein eigentümlicher Reiz nicht abzusprechen ist. Und das macht es auch erklärlich, dass Münchener Künstler sich anerkennend äusserten, ja wohl gar sich durch diesen Tanz anregen liessen. Denn das bleibt nämlich als positive Tatsache bestehen. Man wird selten eine blitzschnelle Aufeinanderfolge so lebendiger Bewegungsmotive, eine solche Harmonie in ewigem Wechsel sehen wie hier. Trauer und Freude, angstvolle Erwartung, niederdrückender Schmerz gelangt in so überzeugender Weise mit dem ganzen Körper, nicht nur mit dem Mienenspiel, zur Verdeutlichung, dass dies schon für den künstlerisch empfindenden Menschen, dessen Auge die Wahrheit der Form sieht, genügt. Photographien können diesen flüchtigsten Reiz des Unbewussten schwer wiedergeben. Die Photographie fixiert den Moment. Hier aber ist alles Vorübergang, Wechsel und darin liegt der Reiz. Wie das zustande gekommen ist, ist für den Künstler gleichgültig. Kein Modell, und wäre es das intelligenteste, könnte das. Zudem sieht der Künstler hier Stellungen, Biegungen und ein Ausharren in schwieriger Haltung, wie es nur in höchster Ekstase möglich ist. Der Körper sinkt zusammen, blitzschnell, und liegt am Boden, richtet sich auf, starr, so dass er über sich hinauszuwachsen scheint, und biegt sich dann nach hinten über, schwer, übersinkend. Es hat etwas Faszinierendes.

IV

So würde ich die Sache ansehen und urteilen, dass in diesem Sehen ein Gewinn liegt. Ganz gleichgültig ist es, ob ein ekstatischer Zustand dabei stattfindet oder nicht, oder gar eine Suggestion Platz hat. Dies mag der Arzt untersuchen, der das Tatsächliche konstatiert. Mir scheint dabei nicht viel gewonnen. Ob eine Bewegung, ein Tanz schön ist, sehe ich, und das ist genug, weiter will er ja nichts, als schön sein.

Zum Schluss erklingt eine wirbelnde Musik. Die Tänzerin tanzt in höchstem Jubel einen entzückenden Tanz, ohne jede Regel, ohne Schema; sie ist ganz

Freude und wirbelt minutenlang auf der Bühne umher, jede Bewegung eine andere, jeder Ausdruck wechselnd. Eine Freiheit in der Geschlossenheit der Darbietung, eine Bändigung in der Wildheit, dass man an Czardas und an russische Tänze denkt, in denen so viel verhaltene Glut ist, Bewegung bis in die Fingerspitzen hinein. Zum mindesten also muss man ihr zugestehen, dass sie wirklich eine Tänzerin ist. –

Die Tanzkunst der Duncan lehnt sich an den griechischen Schrittreigen an, der in den gymnastischen Übungen der griechischen Jünglinge und Mädchen seine Ausbildung fand. Proben dieses Reigentanzes sehen wir auf griechischen Vasen. Es ist die edle, plastische Form, die dabei zum Ausdruck kommt, die Freude der Antike an der körperlichen Erscheinung fand hier ihr Genüge. Die Schlaftänzerin Madeleine geht innerlicher vor. Ihr Tanz ist nicht Anlehnung an griechische Vorbilder – die Duncan bekam dadurch schon etwas Lehrhaftes, Professorales in ihren Tanz hinein –, sondern eine durch den Rhythmus der Musik angeregte, unmittelbare Darstellung und Übertragung des Gefühls. Dieses mehr Unmittelbare zeigte sich eben darin, dass das Gesicht, das Mienenspiel auffällig mit hineingezogen wurde, was die Duncan gerade vermied. Wenn auch der Titel Schlaftänzerin nach Reklame schmeckte, so zeigte sich doch in der Art der Darstellung des innerlichen Erlebens der Musik eine äusserst nervöse, fast krankhaft sensible Empfindsamkeit, ein Reagieren auf feinste Gehörreize, wie es in dieser Art selten vorkommt. Die Mimik ergänzt so den Tanz. Freilich liegt darin schon eine Gefahr. Wenn die Mimik sich vordrängt, verliert der Tanz an Freiheit; es konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf das Gesicht, auf den Ausdruck. Das Interesse wird vom Körper, von der Bewegung abgelenkt. Die Pantomime ist nicht fern und nur dadurch, dass hier die Stimmungsskala so fein und subtil sich in den Mienen wandelt, vergessen wir die Ablenkung vom Wesentlichen. Die Einheit von Gesicht und Körper ist noch vorhanden und gerade darin, dass ein Auf- und Abfluten zwischen beiden vorhanden ist und sich seltsam regt, empfinden wir den Reiz eines eigentümlichen Ereignisses, dessen Zeugen wir sind.

RITA SACCHETTO

Zwei Tanz-Enthusiasten unterhalten
sich im Café über die Rita Sacchetto.

›Ich bitte dich‹ – sagt der eine – ›ist Tanz Kostüm oder Rhythmus? Ruth St.-Denis ist Rhythmus. Die Duncan war Theorie. Die Wiesenthals sind Natur. Bei den Tänzen der Sacchetto spielt das Kostüm eine zu grosse Rolle. Dadurch lenkt sie ab von dem eigentlich Wesentlichen, dem Tanzen. Noch mehr: sie nimmt die Szene, die Kulissen zu Hilfe und baut eine Dekoration. Dadurch will sie Stimmung machen. Das Auge, die Sinne aber revoltieren dagegen. Das Auge will Bewegung, Körper, Rhythmus sehen. Die Bühne aber, mit Kulissen und ähnlichen stimmunggebenden Requisiten angehäuft, stört durch diese Fülle gerade die einfache Einheit, und so bringt sich die Tänzerin gerade um ihre eigentliche Wirkung. In diesem Beieinander der gefüllten Bühne erscheint sie als Nebensache. Allein ohne Kulisse wird der Körper mit der Schönheit seiner Bewegungen und gerade durch diese feine, einfache Isoliertheit triumphieren; gleichwie ein feines Bild schöner wirkt, wenn es einsam hängt, wodurch es schon die Prätension erhebt, einzeln und für sich betrachtet zu werden, neben so und soviel anderen. Dagegen wirkt alles zusammen wie eine Trödelbude.

Der andere: Diese Beigaben sollen den Tanz in einen grösseren Zusammenhang bringen, sollen Charakter geben. Das bezweckt, glaube ich, die Tänzerin damit....

Der erste: Das mag sein. Und ich bestreite nicht die ehrliche Absicht. Aber es handelt sich hier um Wertungen. Man kann – und das ist das Entscheidende – nicht sagen, dass der Eindruck diese Erwartung und diese Absicht bestätigt. Man kann nicht einmal sagen, dass damit ein Aufwand an Geschmack, der vielleicht am falschen Platze wäre, bestätigt würde. Die Puszta-Szenerie, das Haremszimmer, der englische Park – das sind die üblichen Bühnenbilder und die Kostüme entbehren ebenfalls der Originalität. Sie sind zu kleinlich im Detail und unterscheiden sich in nichts von den üblichen Kostümen der Schauspielerinnen. Das aber hätte man zu verlangen, wenn die Tänzerin Kostüm und Kulisse verwendet, so müsste sie in jedem Fall, da der Tanz etwas Besonderes ist und sie selbst diese Besonderheit sich erwählt hat, in Bühnenbildern, die ihren Tänzen den Rahmen geben sollen, in Kostümen, mit denen sie ihre Kunst heben will, eine neue Note, das Besondere zeigen. Das ist aber nicht der Fall. Diese Mittel werden benutzt und bleiben Mittel. Sie drängen sich, da der Tanz sich reduziert und Pausen die Zeit über Gebühr ausfüllen, vor und werden beinah Zweck. Es fehlt das Persönliche, das dominiert, das die Hauptsache beherrschend über die Nebensachen erhebt und ein Ganzes, Markantes als Wesensausdruck schafft. Es wird ein zu grosser Apparat in Bewegung gesetzt, der das Wesentliche schliesslich erdrückt. Das aber müsste man verlangen, dass wenn sie Kostüm und Szene benutzt, diese eine neue eigene Prägung erhalten, so dass die Erscheinung zum Ausdruck ihres Wesens wird. Dies einmal. Und dann müssten diese selben Mittel sich den Erfordernissen des Tages einfügen, der Sachlichkeit dienen und sich danach ändern. Aber auch das tritt nicht ein. Die Tänzerin schlüpft in einen Rahmen und in ein Gewand, die ganz ausserhalb ihres Charakters bleiben. Dass innerhalb einer Bühnenszenerie getanzt wird, kommt in manchen Opern vor. Hier aber

soll der Rahmen mitsprechen, er muss zum Wesen gehören. Er bleibt Zufall.

Der zweite: Immerhin kann man nicht leugnen, dass die Tänzerin ihre Art einheitlich durchgeführt hat. . . .

Der erste: Gewiss. Aber die Einzelerscheinung gibt mir Massstäbe, mit denen ich das Allgemeine messe. Ich übe Kritik, um mir selbst klar zu werden. Ich weiss auch, dass ein zahlreiches Publikum sich für diese Tänze interessiert. Ich bestreite auch nicht die Ehrlichkeit der Absicht . . . Nichtsdestoweniger . . . die Tänze der Rita Sacchetto haben am meisten Berührung mit den üblichen Bühnen-Pantomimen . . . . . Sie kommt aus München.

Der zweite: Es heisst, dass Lenbach das Kind schon zur Ausbildung ihrer angeborenen Tanzfähigkeit angeregt hat. Mütterlicher- und väterlicherseits stammt sie von Künstlern ab, und es mischt sich in ihr österreichisches und italienisches Blut. Jedenfalls hat sie durch diese Verbindungen einen grossen Vorteil: bei ihrem Auftreten kamen ihr die Künstler entgegen und ebneten ihr die Wege.

Der erste: Gegen die Duncan mag die Sacchetto lebhafter, persönlicher, romantischer erscheinen. Sie kommt mit ihrer Mischung des Bühnenhaften dem Publikum, das nun weiss, wenn sie vor dem Türken in ›Djamileh‹ tanzt, weshalb sie tanzt, in der Puszta, weshalb sie tanzt etc. Das Begriffliche ist da. . . .

Gegen die Wiesenthals aber, die ganz Rhythmus und inniges Leben sind, wirkt die Sacchetto starr. Alles erscheint vereinzelt, zerstückt, verstandesmässig. Während bei den Wiesenthals Freiheit, Fluss, Temperament und Rhythmus ist. Der Sacchetto ist Tanz eine verstandesmässige Überlegung. Bei den Wiesenthals ein Auswirken, eine blumenhafte Existenz, ein Schweben und Wehen wie einer Blume im Winde; ohne Inhalt, ohne Bedeutung, befreit, aber doch darum gerade eigen und echt. Bei der Sacchetto weiss man im günstigsten Fall nur: sie tanzt vor einem langweiligen Zigeunerburschen; sie tanzt vor einem Sultan etc. Gerade



GERTRUDE BARRISON

Atelier Elite, Berlin



bei dem letzten Tanz, den Frühlingsstimmen von Strauss, kommt das heraus. Die Sacchetto springt und will naiv tun, und es wird für mein Gefühl ein kecklich läppisches Getue, das manchmal munter aussieht Wenn aber die Wiesenthals Strauss tanzen, dann ist es, als ob Vögel zwitschern, ein laulicher Wind weht und Bäume blühen. Etwas Lenzfrisches, Jugendliches geben sie. Ohne die Frühlingsszenerie und Landschaft, die die Sacchetto aufbaut, die gar nicht weiss, dass sie in diesem sachlich Daseienden gerade ihre Wirkung zerstört, im Nebensächlichen das Geistig-Künstlerische untergehen lässt.

Der zweite: Sahst du auch, wie sie die Sarabande von Händel tanzte. Im Kostüm der Herzogin von Devonshire, mit blonder Lockenperücke, breitkrämpigem Federhut. Sie will damit eine vergangene Kulturepoche aufleben lassen und die Darstellung mit moderner Empfindung verbinden. Es ist eine vornehme Art darin . . .

Der erste: ... Was man aber sieht, ist nur ein unmotiviertes Schreiten über die Bühne. Man wartet auf den Beginn. Eine Kostümpuppe wird gezeigt.

Der zweite: Leidenschaftlicher sind die ungarischen Volkstänze. Eine Pusztagegend. Ein Zigeuner fiedelt. Die Zigeunerin liegt in einer offenen, mit Stroh gedeckten Hütte. Sie reckt sich auf, tanzt mit schlenkernden Gliedern. Dann wird sie leidenschaftlicher, sie wirbelt umher, mit geschmeidigen Biegungen. Der Zigeunerbengel wirkt allerdings nur als überflüssige Staffage und stört. Hier ist aber Temperament zu merken. Der Tanz ist in Einzelheiten übernommen, aber weitergebildet. Es hat Charakter, wie mir scheint. Und ›Djamilehs Klage und Tanz ...‹

Der erste: Wieder ein höchst überflüssiger Mitspieler auf der Bühne. Der Gebieter, vor dem die Sklavin tanzt. Er hat andauernd finster zu blicken und den Tanz nicht zu beachten, wobei seine Gegenwart also sehr nutzlos ist. Das Dramatische zerstört wieder den Tanz. Die Tänzerin will Verzweiflung, Reue, Hass, Sehnsucht ausdrücken, will den Gebieter wiedergewinnen. Was alles dramatische Momente sind, die mit dem Tanz nichts zu tun haben.

Der zweite: . . . Eine gewisse schlangenhafte Weichheit des Körpers kam hierbei aber gut zum Ausdruck. Manche Bewegungen der Arme, das Hocken und Sich-winden am Boden erinnern an die Ruth St.-Denis . . . Und dann die Walzer von Brahms und Strauss. Die Frühlingsszenerie auf der Bühne . . .

Der erste: Die die Illusion schon real vorwegnimmt. Ein Kostüm, das an die Wiesenthals erinnert.

Der zweite: Aber hier war doch manches schlicht, mädchenhaft; sie hatte einen Kranz im Haar, Jubel kam zum Ausdruck, der in einem leichten, sich wiederholenden Wirbel wechselnd ausströmt.

Der erste: Am hübschesten war das Voreilen in den Vordergrund der Bühne bei dem aufwärts wirbelnden Motiv der Musik, das Zurückweichen beim Abwärtsfallen der Töne. Da merkte man Musik im Körper. Das war kein Illustrieren mehr. Wenn die Tänzerinnen Chopin oder Strauss etc tanzen, dann wollen sie immer zu sehr illustrieren. Aber das ist Nebensache. Die Bewegung, der Rhythmus des Körpers, das ist das Wesentliche. Und dann wieder — ! die Bewegung des Körpers, namentlich der Hände und Beine, liess Grazie vermissen. Sie ist nicht Schönheit, aber auch nicht so eigen, dass sie Charakter wird. Manchmal wirkt der Körper direkt unschön. Die Taille erscheint oft zu kurz; der Unterkörper zu breit. Mit breiten Beinen steht die Figur da, und die Arme fahren durch die Luft, so dass man an eine zankende Frau denkt. Das soll Leidenschaft ausdrücken. Ja, es ›besagt‹ wohl etwas, aber es ist unschön, ja zuweilen hat dieses Hin- und Herfahren etwas Unfeines, Plumpes.

Dann berührt es auch unangenehm, dass die Tänzerin jene typischen Bewegungen von schlechten Schauspielern übernahm, das In-die-Kulisse-gucken mit erstaunten Augen, das süssliche Lächeln, das Erstaunt-tun. das Kopfschütteln und Suchen. Geschmackvoller wäre es auch, wenn die Künstlerin sich nicht künstlicher Blumen in hässlichen Farben bediente, in Girlanden und Sträussen, die sie zärtlich hält und sich damit schmückt. Hier müsste sie frischen Schmuck nehmen.

Der zweite: Aber die Vielseitigkeit ist doch bewundernswert. Sie tanzt Menuetts, Volkstänze, indische Tänze und Walzer . . .

Der erste: Mir scheint, das bringt gerade die Qualität herunter. Es mag ein Eifer dahinter stecken. Aber mir scheint: Nur äusserlich umfasst die Tänzerin die verschiedenen Gebiete des Tanzes. An der inneren Verarbeitung lässt sie es fehlen. Jawohl, sie tanzt Menuette, Volkstänze, indische Tänze und Liebeswalzer. Aber sie umgrenzt damit nur äusserlich die Gebiete, die erst auszufüllen sind. Wie Ruth St.-Denis ein Gebiet ausfüllt. Wie die Wiesenthals ihre Domäne haben. Äusserlich vielseitiger als diese ist die Sacchetto. Aber diese haben das Wesentliche, das Natürlich-Rhythmische, das Poetisch-Körperliche. Das die Sacchetto mit einem Aufwand von Mitteln vergeblich anstrebt. Mir scheint, sie kommt von der Duncan her, daher das Gehopse . . .

Der zweite: Aber sie will nicht ›griechisch‹ sein; sie ist mehr Romantikerin . .

Der erste: Was heisst Romantikerin? Sie mahnt mich an die schlechten Bilder der Romantiker, die nicht malen konnten und durch sentimentalen Inhalt ersetzen wollten, was an Können abging . . .

Tanz will weiter nichts sein als rhythmische Bewegung. Rita Sacchetto aber belastet ihn mit Mimik und Kostüm und Theatralik. Sie trägt das hinein, was schon als Bühnenmittel unausstehlich ist. Sie hat noch nicht die instinktive Sicherheit des neuen Könnens. So tastet sie nach Stützen und verfällt in das alte Schema. Es geht ihr so, wie etwa einem Maler, der nicht weiss, dass Farbe und Linie seine Mittel sind zur künstlerischen Darstellung, sondern der sich auf das, was er darstellen will, kapriziert, auf das Stoffliche, das Inhaltliche, so dass er nicht zu dem künstlerischen Wesen kommt, sondern im Genre, in der Situation stecken bleibt. So nutzt sie mehr aus, als dass sie gestaltet, und trotzdem sie Neuerungen anstrebt, ist nur die äussere Erscheinung neu; im Grunde ist es der alte Geist äusserer Theatralik, der hier für dies Gebiet nutzbar gemacht wird, ohne dass die Gebärde mit der Musik zu einer Einheit wird Beides bleibt getrennt; eine Übergangserscheinung, die mehr

ausnutzt als weiterführt; die mehr auf sich konzentriert, als Wege sucht; die daher schliesslich in sich einen Stillstand bringen muss.

Der zweite: Übrigens eine Domäne hat denn die Sacchetto doch: ihr Gebiet ist eben das Dramatische, du magst es nicht anerkennen, weil es dir nicht liegt . . . .

Der erste: Gut denn, wenn die Sacchetto das Dramatische so ausschlaggebend in den Bereich ihrer Darbietung bezieht, so wird man zuerst von ihrer Mimik sprechen müssen, . . . die sich jedoch durchaus im Konventionellen erhält. Und es kommt noch das hinzu, dass sie es versäumt, diesen mimischen Ausdruck von innen aufleben zu lassen, so dass er als Ausdruck eines Seelischen natürlich und glaubhaft erscheint. Abgerissen folgen sich diese Mienen, je nach dem Wechsel der Musik, und man empfindet diese unverbundene Skala der Mimik, die mit dem Takt der Musik unvermittelt auftritt und verschwindet, als äusserlich, als Illustration, nicht als Erlebnis . . . . Es fehlt diesen Darbietungen auch das Gefühl für Stil. Das Naturalistische überwiegt, anderseits das Konventionelle. Eine Dame der Gesellschaft, die nicht zur Befreiung vordringt. Daher das Distinguierte, daher auch das Gezwungene, das Damenhafte, das Steife und – bei Leidenschaft – nicht Gebändigte, in Stil Umgewandelte. Tanz muss aber Stil haben. Der alte Stil ist tot. Es gilt den neuen zu finden. Das Persönliche ist dazu der erste Weg. Darum beschreiten die modernen Tänzerinnen vorderhand diesen Weg, um neue Möglichkeiten zu gewinnen. Im Gegensatz hierzu haben die Tänze der Rita Sacchetto etwas, das an lebende Bilder verbunden mit Tanz erinnert. Die illustrative Tendenz überwiegt über die dekorativ-gestaltende. Das Opernhafte erstickt das Künstlerische, das Überladene, das Reine. Indem die Künstlerin so, trotz interessanter Ansätze im Naturalistischen stecken bleibt, hält sie auf dem Weg, den sie gehen muss, inne und erstrebt zu schnell eine abgeschlossene Wirkung an, die im ganzen sich nicht organisch aufbaut, sondern einzeln bleibt und so einen angelernten Eindruck macht. Die Kraft, die Eigenart fehlt.

Der zweite: Vielleicht könnte sie am ehesten in den alten Tänzen Mozarts,

Bachs ihr Wesen geben, das dann in einer gewissen Zierlichkeit, Affektiertheit und Pose eine alte Zeit wieder aufleben liesse.

Der erste: Ich denke mir das so .... Vorherrschend ist bei der Rita Sacchetto der Intellekt und der Wille. Nicht so sehr der Geschmack und das Temperament. Geschmack höchstens von der alten Art; der in der Malerei das Historienbild und die Orientmalerei, das Kostümbild mit einem Wort die Theaterei brachte, und die puppig schönen Frauen der Kaulbach und Genossen! Da aber Intellekt nicht ausreicht in der Kunst, sich damit ein Temperament, ein Ursprüngliches verbinden muss fehlt hier das Beste, das Lebendige, das Seelische. Glieder haben das Instinktive, Tierisch-Pflanzliche, jene eigene Bewegung, die den Rhythmus ergibt, die im Tanz aufersteht. Der Intellekt kann diese ursprüngliche Begabung wohl lenken; fehlt diese aber, so hilft er allein nicht. Das scheint hier der Fall zu sein. Und so wären diese Tänze, denen der Ernst der Absicht nicht bestritten werden kann, wohl am ehesten hinter die programmatischen Versuche der Duncan einzureihen, die auch im wesentlichen aus dem Intellekt, der Berechnung stammten. (Die Traumtänzerin war nur Instinkt. Auch das blieb nur ein Versuch. Instinkt und Intellekt ergaben die Vollendung. Und so müssen sich die folgenden Versuche auf diesen Anfängen aufbauen und versuchen, Intellekt und Instinkt zu geben.) Daher, da erst die neue Lehre gewonnen werden soll, das Abwenden von dem Althergebrachten und das Vermeiden des rein Tanzmässigen. Dort Griechentum, hier romantisches Kostüm. Beide kommen in dem Lehrhaften, eigentlich Geschmacklosen dem Publikum entgegen. Der Anfang ist richtig und musste so sein. Aber es fehlt das, was dem Neuen die Seele gibt (aus dieser Erkenntnis das Äusserliche des Kostüms), das rhythmische Gefühl, das zeigt, dass mehr vorhanden ist als Einsicht; ein Können. Die Erkennenden sind nicht immer die Schaffenden. So mögen die Versuche der Rita Sacchetto zu werten sein als ein Tasten zu dem Neuen. Das Neue aber wird das Tanzen, den Rhythmus, nicht mehr verleugnen. Sie sind das Wesentliche, Bleibende, und es gilt

nicht, sie auszurotten und anderes an die Stelle zu setzen, sondern diese Fähigkeiten gerade zu befreien und sie so kräftig und reich aufblühen zu lassen, dass sie neue Gestalt gewinnen, neuen Ausdruck und neue, ursprüngliche Schönheit des Menschlichen, Seelischen verkörperlichen.

Der zweite: Du hast aber jedenfalls doch gelernt dabei ....
Man muss demnach diese Tänze als einen Anfang betrachten. Ich glaube, du verlangst zu viel, du suchst alles in einem. Und du selbst meinst doch, die einzelnen sind nur Etappen, Möglichkeiten, nicht ganze Vollendungen können es nicht sein, noch nicht ....

Der erste: So betrachte ich es auch. Manches hört sich schroffer an, als es gemeint ist, man will sich klar werden. Übrigens bin ich gern bereit, sowie sich die Gelegenheit bietet, mein Urteil nachzuprüfen und mich belehren zu lassen ....

Am Abend schrieb der Kritiker noch Folgendes auf, während das Fenster offen stand und die Blätter leise im Winde flüsterten:

Wenn Tanz Einheit ist und ein Ausströmen des Willens in das Körperliche, das dadurch rhythmisch bewegt und befreit erscheint, so dass ein Hinüberfliessen von einem zum anderen, Körper Seele und Seele Körper zu werden scheint, so sind die Darbietungen der Rita Sacchetto nicht Tänze im eigentlichen Sinne. Ihnen fehlt die Einheit. Der Zusammenhang ist zerrissen. Etwas anderes ist an seine Stelle gesetzt. Einzelheiten, die ersetzen sollen; das Darstellende, das Kostümhafte, das Szenische; ein Apparat, der das Leichte, Blumenhafte tänzerischer Bewegungen erdrückt. Es mag das Bestreben leiten, den Tanz in einen grösseren Zusammenhang eingliedern zu wollen. Dadurch verliert er sein Bestes und wird etwas Untergeordnetes, etwas Komödiantenhaftes. Nur allein gibt er sein Bestes her und wird Wesen. Nur der befreit ihn, der ihm den Mut zu sich selbst gibt, so dass er nichts anderes sein will als rhythmische Bewegung. Es kommt dadurch das eigentümliche Resultat zustande, dass man alles andere, einen Bühnenvorgang, eine Ausstattungsszenerie oder – da Musikstücke über Gebühr die Pausen dehnten, was bei einem guten Orchester noch angeht –, eine Konzertaufführung gesehen und gehört zu haben glaubt, nur nicht

eine Tanzdarstellung. Ja, man könnte glauben, dass das alles alte Marke sei und nun erst die Reinigung, das Neue einzusetzen habe, das den Kern der Bestrebungen herausschält, der von Überflüssigem, Nebensächlichem überwuchert erscheint. Auch dann noch wäre das Eigentliche erst zu leisten. Denn, wie oben gesagt wurde, selbst wenn man das Tanzmässige herausschält, bleibt nicht genug an Eigenart. Das Beiwerk ist altmodisch; und was den Tanz anlangt, so bleibt er im Konventionellen stecken. Es ist ein Springen, Wirbeln, Rennen, Gehen, dem der Sinn fehlt; es bleibt Stückwerk es fehlt gerade die Hauptsache: das Rhythmische, die sinnvoll lebendige Verbindung. Das Tanzenkönnen mangelt in so erheblichem Masse, dass Berufstänzerinnen mit Recht sich abwenden werden. Ihnen wird es als Dilettantismus gröbster Art erscheinen. Was wirkt, ist dem alten Vorrat entnommen. Was neu ist, ist unreif, ist Versuch, ist Ratlosigkeit. Daher auch die Zuflucht zu dem Nebenwerk, zum Kostüm, zur Ausstattung, zur Pantomime, zum Dramatischen, was aber alles im Konventionellen, Schablonenhaften stecken bleibt. Jede Tänzerin springt und hüpft besser. Jede Schauspielerin mimt besser. Jede Bühne stellt bessere Kulissen.
Was bleibt also? Ein guter Wille; ein Versuchen, dem die Mittel, dem die Zucht fehlen.
Aber dem Publikum, das so gern handfeste Begründung hat, gefallen diese pantomimischen Kostümtänze; es kann sich an etwas halten.
Die Tänze streifen zu sehr die Pantomime. Und das schadet. Es kommen jene einstudierten Bewegungen, das Kopfschütteln, das Armewerfen und Händespreizen, wie wir es bei schlechten Schauspielern gewohnt sind. Gerade das Tanzmässige, Rhythmische, von innen Belebte tritt zurück.
Rita Sacchetto will darstellen. Darum gibt sie Nationaltänze ›im Kostüm‹. Darum gibt sie Kulturepochen ›im Kostüm‹. Darum gibt sie Balletteinlagen in Tondramen ›im Kostüm‹. Nur selten befreit sie sich von diesem Nebenbei, das sie zur Hauptsache macht, und kommt zu einer frohen, leichten Natürlichkeit, der zuzuschauen Freude macht. So vielleicht am ehesten in dem ›Liebeswalzer‹ von Brahms und den ›Frühlingsstimmen‹ von Strauss.

Wo man aber, wenn man an die Wiesenthals denkt, den Kontrast von Natürlichkeit und Gewolltheit empfindet. Dieses Springen, dieses Jubeln, dieses Lauschen bleiben Einzelheiten, sie verbinden sich nicht zu einem erlebten Ganzen, dessen Teile durch einen freien, sich ausströmenden Rhythmus verbunden sind. Es bleibt bei der Pose.
Das Entscheidende wird klar, wenn man an Ruth St.-Denis denkt. Die auch im Bühnenrahmen auftritt. Indischer Tempel, Marktszenen. Da aber bleibt die Umgebung zurück. Die Umgebung wirkt nur mit, als Suggestion. Der Tanz, der Ausdruck des Persönlichen, überwindet die Szenerie, die Bewegung des Starren, und wir sehen nur den schwebenden Rhythmus einer Figur, die die Steigerung, den eigentlichen Sinn der Darbietung, die Erhöhung gibt. So dass das Theatralische, das Milieu, verschwindet, in dem aber auch ein Teil des Wesens, des Charakters der Darbietung lebt. Das Milieu wird überwunden.
Es besteht ausserdem bei der Sacchetto eine Dissonanz. Das Körperliche geht nicht auf in der Musik, und die Musikbewegung setzt sich nicht unmittelbar um in Körperliches. Und das ist wohl der Grundfehler; die Tänze wirken ausgeklügelt. Es fehlt ihnen das Schönste: die Unmittelbarkeit. Und Tanz ist und bleibt Rhythmus, das ist: gesteigerte Harmonie einer natürlichen Erregung. Tanz ist nicht Illustration, sondern Melodie.

*

Der Schreibende legte die Feder aus der Hand und trat ans Fenster. Draussen flüsterten die Zweige, und schattenhafte Umrisse malten sich wie stille Bilder auf der vom Mondschein übergossenen Strasse, die leicht zu schweben schienen und sich immerfort veränderten.
Er empfand den grossen, stillen Rhythmus der Natur und wurde nur noch mehr in seiner Ansicht bestärkt.
›Aber‹ – sagte er – ›das darf ich meinem Freund nicht zeigen, was ich da geschrieben habe. Aber man kann nur das sagen, was man fühlt und wie man es fühlt.‹



GERTRUDE BARRISON H. Traut, München



TANZ
UND PERSÖNLICHKEIT



RUTH ST.-DENIS

I

Bei anderen Tänzerinnen – merkwürdig, wie das Gefühl für die Schönheit des Körperlichen erwacht – spüren wir das Zusammenwirken des Persönlichen und des Künstlerischen, und dieses Ineinander-Übergehen erfreut uns. Eine veraltete Form, fest und allzu prägnant geworden, wird gelockert und der Einfluss des Natürlichen ist das Ausschlaggebende.
Bei der Ruth St.-Denis ist es umgekehrt. Das Menschliche, das uns bei den andern Tänzerinnen interessiert, so dass wir meinen, aus der Art, wie sie Natürlichkeit frei und graziös sprechen lassen, auf den Charakter schliessen zu können, tritt hier ganz zurück. Mensch und Werk sind getrennt voneinander. Sie gibt selbst wieder strenge Form, die sich dem Stil nähert, und es ist das Hohe an dieser Kunst, dass die Person ganz zurücktritt hinter der Schöpfung, die nun losgelöst und Form geworden vor uns steht. Das Menschliche interessiert uns nicht; wir spüren keine Verbindungsfäden von dem Dargestellten zur Darstellenden. Ausschliesslich das Werk bannt uns, und wenn die Rhythmen der Bewegungen abschliessen, hört auch unser Interesse auf, das erst wieder erwacht, wenn die Melodien des Körperlichen beginnen.

Diese Trennung ist das Eigenartige. Es ist eine Strenge darin, die so rücksichtslos alles Beiwerk ausschliesst, dass sich aus dem Willen der Stil formt. Und doch ist das Persönliche so eingegangen in das Werk, dass niemand, mögen diese Bewegungsfiguren noch so markant sein, sie nachahmen kann. Diese Tänzerin hat den Stil, es ist ihr Stil.
Sie tanzt im Kostüm und trägt eine Perücke. Und es ist das Starke an dieser Kunst, dass sie dieses Äusserliche überwindet und die Teile zur Einheit bringt. So dass diese Momente ihr dienen. Aber sie würde auch ohne sie auskommen, und das Beherrschende des Könnens würde gerade im rein Körperlichen prägnant hervortreten.
Die anderen Tänzerinnen wollen natürlich sein. Ruth St.-Denis will nicht natürlich sein. Sie will Kunst, Form geben. Kunst aber ist Prägung; Abstreifen des bloss Natürlichen, wo es nottut; Form.
An diesen Rhythmus des Körperlichen, das durch das Kostüm nur äusserlich, arabeskenhaft umkleidet wird, wird man denken, wenn man sich die Schönheit dieser Tanzformen gegenwärtig halten will. An diese schlanken und doch so ausdrucksvollen Bewegungen, an diese elastischen, graziösen Biegungen, an diese intelligente Freiheit der Fingerglieder, die so blumenhaft zart und so rassig sich bewegen. Man wird daran denken, dass Schönheit und Ausdruck hier vereint sind.

II

Die Tänzerin ist nicht schön. Wenigstens nicht in dem glatten, geläufigen Sinne. Aber sie ist eigenartig. Sie gibt auch keine landläufige Schönheit in den Posen. Sie gibt Charakter. Ihre Darbietungen sind ein künstlerisches Werk von ernster Prägung, objektivem Wert.
Die Tänze der Ruth St.-Denis sind in ihrer Art so singulär, dass das Publikum, das diese Sprache versteht, naturgemäss ein kleines bleiben muss.
Wer wird Gefallen finden an diesem überlangen Körper? An diesem kleinen, spitz-ovalen Gesicht, dessen Form an die Götzenbilder Indiens

erinnert? So erscheint sie in dem phantastischen Schlangentanz. Noch mehr: wer wird die Feinheit dieser zarten Bewegungen herausspüren? Wer wird fühlen, dass dieses starre Mienenspiel so voller Beseeltheit ist? Die schmalen Augen sind meist wie verschlossen. Die Tänzerin scheint so ganz bei der Sache zu sein, dass sie das Publikum vergisst. Und plötzlich lauert sie wie ein kluges Tier. Und kindlich lächelt der spitze Mund.
Wer wird die zurückhaltende, so gemässigte wie raffinierte Feinheit des farbigen Arrangements sehen? Wo die Künstlerin auf alle grellen Effekte verzichtet, um dann in dem glänzenden, berauschenden ›Tanz der fünf Sinne‹ eine Pracht zu entfalten, die zuerst blendet, bis man sieht, wie kraftvoll der höchste Prunk nur benutzt ist, wie er nur dient. Wie auch die leidenschaftliche Ekstase zuerst taumeln macht, bis man empfindet, wie auch hier künstlerische Disziplin leitet.
Keine Photographie, kein Bild kann diese feinsten, eigensten Reize, die so flüchtig sind, festhalten. Das Beste fehlt, das Persönliche, eben die Erregung.
Gewiss werden die Künstler sich herandrängen, diese faszinierende Gestalt festzuhalten, aber sie werden nur das Äussere geben, denn was Absicht, Berechnung ist, scheint Zufall, Ursprünglichkeit. Und so entsteht scheinbar jede Bewegung erst aus feinsten Impulsen.
Sie hat einen hohen, schlanken Körper, der aalglatt ist und die feinsten Bewegungen mit einer Geschmeidigkeit ausführt, wie wir sie sonst nur an den Indiern kennen, den Gauklern, Seiltänzern, den Tänzerinnen. Die erstaunliche Fertigkeit, den Körper in verhaltener Ekstase zu winden, als besässe er keine Knochen, ist beinah unglaublich. Doch wäre das nur äusserlich. Das Einzigartige ist, dass die Tänzerin damit wirklich zarte und feine Dinge sagt, ohne in irgendwelche Übertreibungen, Künstlichkeiten zu verfallen. Trotz allen Raffinements bleibt sie natürlich und immer künstlerisch. Sie gibt ein objektives Kunstwerk, keine einschmeichelnden Posen, keine täuschenden Erregungen, die schliesslich nur beschränkt persönlich bleiben würden.

Sie befreit den Tanz wieder von allem Lehrhaften. Ihre Persönlichkeit ist Ausgangspunkt. Sie gibt auch keine seelischen Erregungen, die auf die Gemüter lockend einwirken sollen, Liebe, Freude, Schmerz, die im Tanz doch auf die Dauer nur kleinlich scheinen. Sie bezeigt auch selbst nicht eine äusserliche Anteilnahme, die das Publikum gewinnen will durch Nebenmomente, etwa Ergriffenheit, Rührung. Sie lenkt durch sich nicht vom Wesentlichen ab. Alles Eng-Persönliche, alle Koketterie ist entfernt. Dieses Wesentliche gibt sie: Bewegung in reinster Form. Ihr Tanz ist objektive Kunst. Sie selbst geht ganz auf in dem Werk, das sie in prägnantester Sachlichkeit hinstellt. Ein Tanz, dessen Wesen in sich abgeschlossen ist; er wird zu einer besonderen, künstlerischen Schöpfung, deren Leidenschaft und Freiheit fesselt.

Und auch die Anstrengung zeigt die Tänzerin nicht. Spielend, frei gibt sie ihre Kunst, ohne jedes Unterstreichen. Sie hält sich zugleich fern von Übertreibung und beweist damit feinsten Takt. Sie selbst steht noch über ihrem Werk. Künstlerische Reife.

III

Introduktion: Der W e i h r a u c h - T a n z !

In diesem Tanz, der mehr ein Schreiten ist, einer Opferszene, deren Grundzug die feierlich eingehaltene Gebärde des Tragens eines Weihrauchgefässes bildet, ist die Tänzerin zurückhaltend. Alle Bewegungen sind schwer, von gedämpftem Rhythmus. Aus den Weihrauchgefässen, zwischen denen die Tänzerin wandelt, steigt der Duft wallend empor. Dieser Tanz ist nicht so charakteristisch, aber er hat eine sanfte, grosse Ruhe, die den Sinnen schmeichelt. Es entzückt am meisten die Bewegung: wie die Tänzerin, still stehend, durch eine wundervoll rhythmische Bewegung der seitlich weggestreckten Arme das Wallen des Opferfeuers darstellt. Es erscheint unfasslich, wie diese Bewegung zustandekommt. Leicht und schwebend rollt sie von den Schultern bis zu den Fingerspitzen, immer wieder beginnend. Es muss feinste Berechnung der aufeinanderfolgenden Bewegungsmomente

sein, so dass das Auge sie richtig verbindet. Und so eint sich die Tänzerin mit den wallenden Opferfeuern, die ihr zur Seite stehen, zu einer einzigen Harmonie. Das Ganze wirkt wie eine Vision, der der Hintergrund, gebildet von einem grossen, feinfarbig matten und düsteren Tuch, eine ernste Note gibt. Wallender Rauch eint sich mit wallender Bewegung der Arme. Manches Störende ist später entfernt worden. Die grelle, wechselnde, rote und grüne Beleuchtung ist geschwunden. Das schleppende Gewand ist gewichen. Ein sanftes, weisses Licht taucht alles in mondgleiche Schönheit, und die Linien des Körpers schimmern leicht und beinahe unwirklich durch das mattbläuliche Schleiergewand. Zuweilen wächst die ganze Gestalt rankend empor und hebt sich auf den Zehen, leise nach vorn schwankend, wie ein junger Baum, der im Wind sich bewegt. Dann strecken sich die Arme nach oben, und die Finger scheinen zu spielen wie Blütenblätter. Aber selbst das minder Wichtige wird umgeprägt zur Bedeutung und man ermisst daran die Kunst. Wie etwa, wenn die Hand eine gleichgültige Bewegung macht und ein Weihrauchstückchen vom Rand des Tellers wegschiebt. Das Sprechende, Lebendige, das Weiche, Zarte und doch graziös Markante in den Biegungen und dem Fassen des Gegenstandes ist hier im Kleinen, Zufälligen zu einer bezeichnenden Form benutzt. Es ist Stil daran.

In ›Yoghi‹ erhält das Kontemplative eine statuenhafte Erscheinung. Auf hellweissem Tuch brennt, in einer Flut von Licht, die glühend trunkene Gestalt. Das schwarzblaue Haar, das auf die Schultern fällt, leuchtet seidig. Das Kostüm ist auf Braun und Weiss gestimmt. Das Primitive herrscht hier vor. Lineare Bewegungen; ohne Weichheit, ohne Fluss. Gebändigte Ruhe; Konzentration! Man denkt an holzgeschnitzte Bildwerke oder an Bronzestatuen.

Kaum verrät sich menschliche Bewegung.

Du bist in einem fremden Reich. Leise schliessen sich um dich die Grenzen, und eine seltene Erscheinung tritt heran, dich zu geleiten.

IV

»Kobra«! Es ist ein Tanz, der die Bewegungen der Schlangen symbolisiert. Entweder gibt es diese die Bewegungen der Schlangen als dekoratives Moment verwendenden Tänze in Indien schon (der Tanz gehört dort zum religiösen Kult) oder die Künstlerin hat – sie nennt den Tanz auch: eine Szene aus dem indischen Strassenleben – die Schlangenbändiger mit ihren Tieren beobachtet, deren hagere, geschmeidige Körper oft in ihrer glatten Schlankheit und Beweglichkeit das Wesen der Schlangen unwillkürlich annehmen, mit denen sie leben.

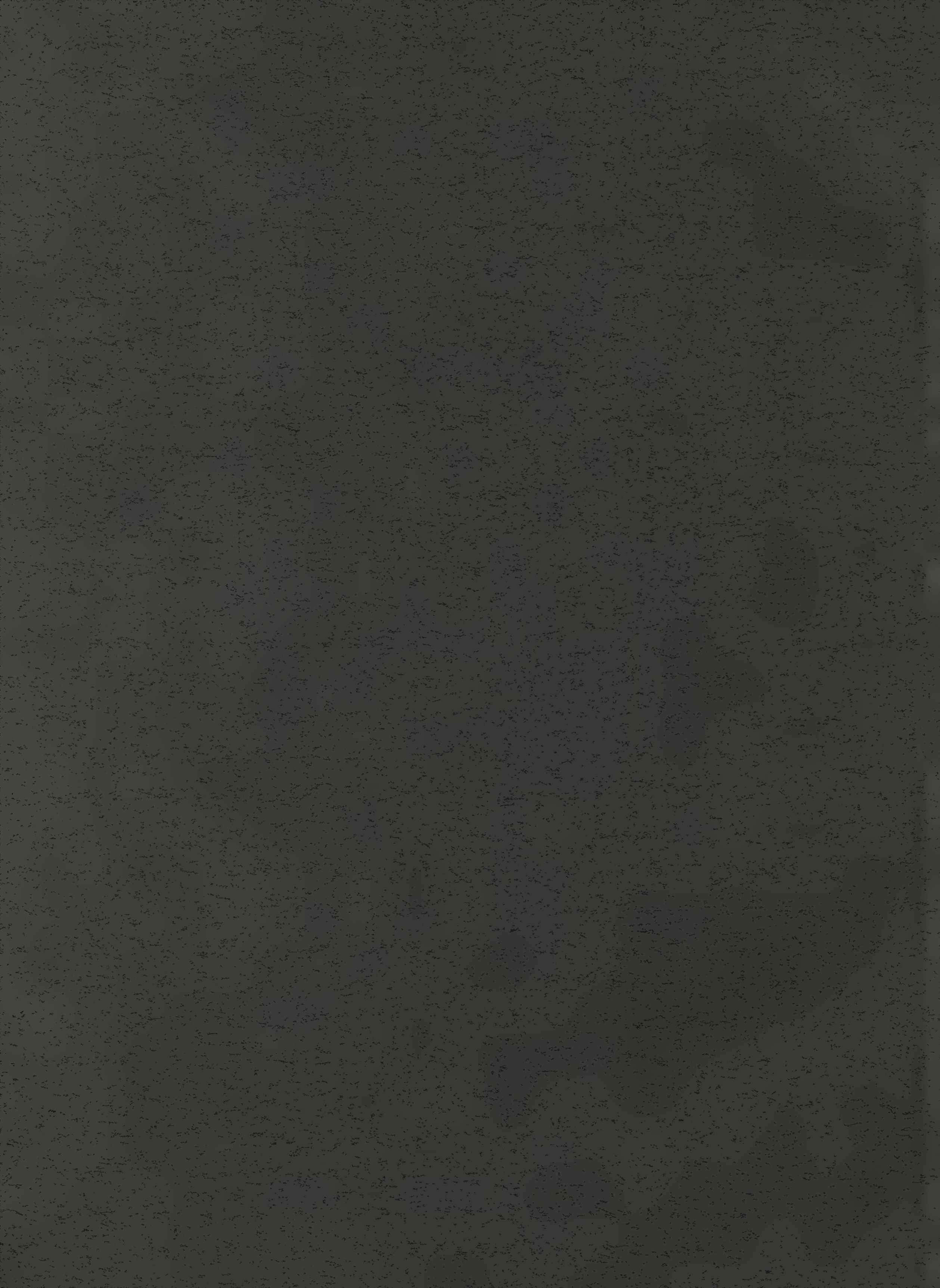
Sie tritt auf. Die eigentümlich faszinierende Musik der mit den Fingern geschlagenen Holzinstrumente ertönt. Halb verwirrend, halb berauschend. Sie erscheint in einem ganz einfachen Kostüm. Der Körper zeigt ein fahles, mattes Graubraun. Sie trägt auf dem Kopf eine mattrote Bedeckung, turbanähnlich geschlungen. Ein braunrotes Tuch liegt um die Hüften. Glatt liegt das schwarze. glänzende Haar an. Eine ausserordentlich feine Farbenwahl. Als Gestalt in ihrer hohen Schlankheit den beinah grotesken indischen Figuren ähnlich.

So schleicht sie langsam herein. Sie kommt von der Seite. Man sieht sie nicht gleich. Man hört ein Schlürfen, sie kommt. Mit einem leichten, wiegenden Rhythmus im Körper. Die Schritte schleppen ein wenig, in einem eintönigen Wechsel. Die Arme hat sie über den Schultern eng verschränkt, als trüge sie etwas, das sie verbergen will. Neben dem Kopf liegen zu beiden Seiten die Hände, und so scheint der Kopf selbst in den Schultern zu stecken. Langsam lösen sich, als die Tänzerin vorn angelangt ist, die Hände. Die Augen öffnen sich weit; sie scheinen nach der Seite zu lauern, wo die Hände herankommen und in einer leise schleichenden Bewegung sich nach vorn biegen. Erst zeigt sie die eine, dann die andere Hand. Grosse, grünschillernde Steine leuchten, funkeln auf den braunen Fingern. Je zwei auf einer Hand. Ein leichtes triumphierendes Lachen huscht unmerklich über das Gesicht.

Die Hände einen sich vorn. Langsam heben sie sich nebeneinander und liegen nun am Kinn, nach vorn weisend. Langsam senken sich die roten



ELSE WIESENTHAL Rudolf Jobst, Wien



Nägel nach vorn. Die grünen Steine funkeln wie zwei lebendige Augenpaare von Schlangen. Die sich zusammendrängenden Finger erscheinen wie die langgestreckten Köpfe von Schlangen. Und die rötlichen Nägel vorn wie ein Schlangenmund. Die Augen der Künstlerin gleiten einmal wie liebkosend über die Schlangenköpfe, die ihrem Gesicht so nah sind. Dann schliesst sie sie schnell und verharrt schweigend. Und auch die Musik schweigt.

Wieder hebt die Bewegung an und mit ihr die Musik. Eine schwirrende, leise lockende und in seltsamen Disharmonien auf und ab steigende Musik. Und leise verrenken sich die Arme und verschlingen sich, als kröchen Schlangen, sich drehend und sich windend um den Körper, der selbst schlangengleich sich bewegt. Und immer ist das Gesicht, ob es plötzlich lauert, ob es wie im Schlummer liegt, ob es beinahe liebend den Bewegungen folgt, von einer statuenhaften und doch belebten, nicht starren Ruhe. Kindlich lächelnd; und böse zugleich wie die steifen Mienen der alten, rätselhaften, indischen Gottheiten. Und auch in dem wie abwesenden und doch konzentrierten Ausdruck suggestiv wie diese Bildnisse.

Die Tänzerin weicht zurück. Sinkt zusammen und hockt am Boden. Und nun kriechen die Schlangen am Boden heran. Sie sieht ihnen zu, sie wartet. Da schlängelt sich die Hand mit den grünen Steinen weich und gleitend heran. Dann die andere. Und leise kriechen sie gegen einander, Hand gegen Hand. Sie schieben sich am Boden entlang, mit jener charakteristischen, von hinten kommenden Wellenbewegung, die unter der Haut scheinbar vor sich geht. Scharf beobachten die niedergeschlagenen Augen unter den Lidern das Annähern. Zuweilen hebt sich die Oberlippe ein wenig. Die Zähne werden in dem zugespitzten Mund sichtbar. Ein Lächeln der Freude über die geschmeidigen Lieblinge.

Und wieder erhebt sich die Tänzerin und wilder wird die Wut der Schlangen. Sie schiessen hervor und man meint das Zischen der aufgeregten Tiere zu hören. Sie bäumen sich, sie fliegen hin und her. Die Tänzerin steht in starrer Ruhe. Diese unheimliche Starre, neben der die bewegten Arme erhöhte Lebendigkeit zu erhalten scheinen, gibt diesem Abschluss eine

eigentümliche, gebändigte Wirkung. Das innere Leben dieses Körperlichen versetzt in einen gespannten Zustand verhaltener Erregung. Man erwacht wie aus einem seltsam bannenden Traum, dessen Bilder nicht weichen. Dabei ist diese phantastische Vision ohne jede Künstlichkeit und Prätension; von einer zarten, ja kindlichen Natürlichkeit, wie sie in den sanften, tiefen Blicken der Inder lebt. Die Natürlichkeit mag raffiniert sein, sie ist jedenfalls trotzdem vollendet einfach und dient der Sache, dem künstlerischen Eindruck. Dieser tritt rein zutage und bleibt frei von jeder Gelehrsamkeit und frei von jeder Koketterie. Die Tänze der Ruth St.-Denis sind als künstlerische Schöpfungen anzusehen. Die Feinheit jeder einzelnen Bewegung – wie sie die Hände hebt und gleiten lässt – ist unnachahmlich.
Und es bleibt als Bild von stärkster Suggestivkraft diese Stellung haften, wie die Tänzerin zusammengekauert hockt (sehr malerisch in den fahlen, tiefen, braunroten Farben), wie sie dann die beiden Hände vor dem Gesicht ausstreckt, auf denen die grünen Steine leuchten. Und wie schliesslich alles in matten, feinen Nuancen verschwimmt, das Gesicht ebenfalls ganz zurücktritt und schliesslich nur die Steine bleiben, die wie eingesetzt auf dem mattgrau und mattrot gestimmten Hintergrund erscheinen.
Ruth St.-Denis trat mit diesem Tanz auch in der Oper Lackmé auf, und das Unindische dieser halb die Operette, halb das Tondrama streifenden, grotesken »indischen« Oper, deren flaue, seufzerreiche Musik so vollkommen eines eigenen Charakters entbehrt, trat dadurch besonders zutage. Diese Vorgänge, die durch ein äusseres Kolorit sich aufdrängen, vergisst man leicht und denkt nur an die wenigen Minuten, die diesen eigenartigen Tanz zeigten, der blitzschnell den tiefen Gehalt der indischen Kultur ahnen lässt.
Das Schematische des üblichen Opernstils und das Neue, Eigene dieser Darbietungen traten ins hellste Licht, und es zeigte sich deutlich, dass sich im Tanz uns dekorative Qualitäten ersten Ranges enthüllen. Darum müht sich die Gegenwart so energisch um ihn. Es ist die ausdrucksvolle Schönheit der Linien und Farben darin, die wir im modernen Kunstgewerbe suchen.

V

Ist der Kobratanz faszinierend und eigenartig, – so dass man meint, Traumvisionen zu erleben, – so ist die Tänzerin am leidenschaftlichsten und reichsten in dem ›Tanz der fünf Sinne‹, in dem sie alle Stadien temperamentvoller Gestaltung durchläuft, von dem ersten, zarten Begrüssen des Lichts bis zum trunkenen Taumel, bis zum blitzschnellen Zusammensinken, als erlösche plötzlich hellodерndes Feuer und sinke in Asche zusammen. In diesem Tanz zeigt Ruth St.-Denis, dass sie wirklich tanzen kann. Tanzen in rasenden Wirbeln, in jubelnder Ekstase.

Blendend ist der Reichtum der Bewegungsmotive, von denen sich einzelne fest einprägen und zu einem unverlierbaren Besitz werden. Prachtvoll ist die Bindung zur künstlerischen Form.

Der ›Tanz der fünf Sinne‹ (Radha) zeigt die Tänzerin damit von einer neuen Seite ihres Wesens. In diesem Tempeltanz, der so mystisch beginnt, durchläuft sie alle Stadien der Bewegung.

Das Innere eines indischen, goldgeschmückten Tempels. Im Hintergrund das Bildwerk der Göttin ›Radha‹ auf einer riesigen goldenen Lotosblume. Holzgeschnitzt. In starrer Pose der Versunkenheit. Die Hände sind betend aneindergelegt. Priester bringen der Göttin Opfer, hängen ihr Blumen um, spenden ihr Trank und der Weihrauchduft steigt aus riesigen Gefässen und die Priester flehen, dass sie sich den Menschen zeige. Eintönige Musik. Weihrauch. Sie schwingen eine Lichterkrone in Kreisen vor der Göttin, die in starrer Pose verharrt, in gebannter Ekstase eines hieratischen Bildwerks. Und nun erwacht sie.

Die Priester umschreiten singend den Altar. Da regt sich das Statuenbild, das leblos schien. Sie schlägt die Augen auf. Die Brust hebt sich. Die betend, mit gespitzten Fingern geschlossenen Hände öffnen sich. Das ist nun wundervoll, wie allmählich Leben, beseligendes Leben die Glieder durchströmt. Das ist allein schon Musik, in leisen Bewegungen der Glieder. Es leben die Hände, der Körper lebt, die Augen erheben sich und die Göttin steigt herab. Wirklich ein Wunder. Denn es war nicht zu erkennen,

dass das holzgeschnitzte Bild ein menschliches Wesen war. Sehr fein, wie der Fuss sich langsam zur Erde tastet. Die Priester sitzen im Kreise und Radha tanzt.

Langsam schreitet sie, wie in einem seligen Jubel. Sie begrüsst das Licht. Sie jubelt der Sonne entgegen und atmet beglückt die Luft. Die Augen freuen sich selig am Glanz des Lichtes. Es ist, wie wenn Blumen ihre Kelche am frühen Morgen erschliessen. Eine unendliche Zartheit liegt über der Szene. Perlen lässt sie entzückt durch die Finger gleiten. Sie ergreift Rosenketten, schlingt sie sich berauscht im Tanz um den Hals, ein Geschlinge von Blüten, das sich um ihre Glieder rankt, und bettet ihr Gesicht in den Rosen. Alles ist Jubel, Erdenfreude und Erdenseligkeit in ihr. Bezaubernd ist die Frische, die von dieser Verzückung ausgeht. Dann ist es, als hörte sie Glocken läuten. Sie lauscht. Es ist ihr Schmuck. Es ist, als ströme in Seligkeit das ganze Wesen der menschgewordenen Göttin aus. Ihr innerstes Sein erschliesst sich staunend der Welt, die sie dürstend aufnimmt, wie einer, der lange in der Irre wanderte. Ein Priester reicht ihr eine goldene Schale voll Weines. Sie fasst ihn dürstend, dürstend vor Glück. Sie trinkt sich Rausch und seligste Freude und mit voller Lust gibt sie sich dem Taumel hin, bis sie die Schale, die sie geleert, rückwärts von sich wirft, die zu Boden klirrt. Und nun tanzt sie den Tanz rasend erwachter Lust, der sich zu solcher Ekstase steigert, dass nur noch ein Wirbel die Glieder zu schleudern scheint. Sie spiegelt die berauschenden Empfindungen der Liebe wieder, die das ganze Wesen durchglühen und erhöhen. Und schliesslich wirbelt sie wieder wie ein ruheloses Feuer um sich selbst. Es flackert und fährt auf. Es rast und will sich restlos verzehren. Und schliesslich sinkt sie zu Boden. Ganz plötzlich. Ein Feuer, das zu Asche verglüht ist. Es bleibt nur noch ein Zusammensinken, als erlöschen Flammen.

*

Dies alles wird mit einer Geschmeidigkeit und Zurückhaltung dargestellt, die das Künstlerische, das Nicht-Nachzuahmende beweist und zeigt, dass die Persönlichkeit es ist, die hier die Werte gibt. Man könnte dies höchste

Kultur der Bewegungen nennen, so reif und fein ist das alles, so vollkommen gehorcht der Körper allen Willensimpulsen. Einer neuen Form ist diese Tänzerin auf der Spur. Stil und Persönlichkeit vereint sie.
Dabei hält der Körper immer zurück. Das Gesicht behält die steife Gebärde der feierlichen indischen Statuen – das wirkt sehr fein –, und nur zuweilen zuckt, aufs feinste abgegrenzt, Empfindung über die Züge, dann um so tiefer wirkend. Doch ist auch hier jede übertrieben gewollte Absicht fern, und gerade diese Reserve ist künstlerisch von vornehmer Wirkung.
Es wirkt im Ganzen alles harmonisch mit. Fein empfindendes Gefühl regelt alle Nuancen. Gerade in diesem Masshalten, das so voll inneren Lebens, so voll Bändigung ist, erreicht die Tänzerin die Höhe ihrer Kunst. Ja, selbst in der leidenschaftlichsten Ekstase – eine Leidenschaft, die man ihr zuerst gar nicht zutraut – steht sie mit einer Sicherheit über allen Gewalten, die verblüfft. Es ist höchste Kraft und reinste Kunstempfindung darin. Und jedes Schmachten, jede Pose, jede Übertreibung bleiben fern. Alles ist starke, ursprüngliche Empfindung. Kunst, die erhöhte Natur; Natur, die zur Kunst wird. Es ist nicht möglich zu verfolgen, wo das Studium aufhört und Hingabe an den Moment beginnt. Nichts stört. Musik wird Bewegung. Nichts, das überflüssig andeuten will und die Ganzheit zerreisst. Musik wird Gestalt in diesem schlanken und muskulösen Körper. Und dieses Ursprüngliche, Starke muss man besonders betonen. Wie herrlich ist die Stelle, wo die Tänzerin mit dem Becher kniend sich zurückbeugt! Weichheit in allen Formen. Wie bacchantisch und doch ohne jede Nachahmung der Wirklichkeit symbolisiert sie den Taumel, nachdem sie die Trinkschale geleert. Hingerissene Bewegung in jedem Teil des Körpers und doch voll Bändigung. Eine Bewegungsfigur, elementar und ganz reif und fertig. Prächtig ist das Kostüm. Diesen Tanz, der in dem goldgeschmückten Tempel vor sich geht, tanzt Ruth St.-Denis in einem von Gold starrenden, langen Rock, der sie umwallt. Es ist ein Beweis ihrer Kunst, dass sie diesen Prunk überwindet, dass sie ihn als natürlich erscheinen lässt, dass sie mehr gibt als äusserliche Pracht, die hier zwar geboten ist, aber immer eine gefährliche Klippe bedeutet.

Das schwarze Haar liegt glatt an. Goldschmuck ziert es zu beiden Seiten des Kopfes. Brust und Schultern sind mit einer anschliessenden, goldenen, Bekleidung, einer Art kurzer Jacke bedeckt, und das Flimmernde der roten und grünen Steine breitet eine bizarre Pracht über den braunen Oberkörper. Die Taille ist unbekleidet. (Und wundervoll ist es, die Bewegungen des Rückens, die Biegungen zu verfolgen). Von den Hüften abwärts fliesst in weiten Falten der goldene Rock, der durchsichtig wird, wenn er um den Körper schwingt. Beine und Füsse sind nackt. Man erwähnt es, und die Duncan machte damit Sensation. Hier erscheint es selbstverständlich.
Körper und Bekleidung stellen eine raffinierte Mischung von Braun und Gold dar. Indem der Mittelteil des Körpers unbekleidet bleibt, und die Beine bis zu den Hüften sichtbar werden, kommt die Schönheit der Bewegungen um so sinngemässer zum Ausdruck, da die bewegliche Achse des Körpers nicht verdeckt ist. Doch zweifelt man keinen Augenblick, dass dieses Kostüm Nebensache ist und dass es auch ohne diese raffinierte Bekleidung der Tänzerin gelingen würde, die höchste Illusion hervorzuzaubern. Man gibt sich der Schönheit des Eindrucks um so bereitwilliger hin.
Der Schlussteil dieses Tanzes steigert sich zu einer fabelhaften Leidenschaft der die festen, graziösen Formen des hohen, schlanken Körpers zur künstlerischen Geltung bringt. Das Auge folgt mit Entzücken der körperlichen Form, die sich wandelnd und wechselnd immer wieder vergeht und von neuem entsteht. Wie ein wirbelndes Feuer dreht sich der Körper und immer wieder gebieten die Beine, die wie Säulen stehen, plötzlich der Bewegung Halt. Hier zeigt die Tänzerin, dass sie auch nach europäischen Begriffen vollendet tanzen kann. Zuerst stampfen die Füsse im Wirbeltakt auf einer Stelle zur Musik: dann löst sich die Leidenschaft und frei taumelt der Körper in Wirbeln umher, plötzlich immer wieder einhaltend. Das goldene Gewand fliegt im Rhythmus weit um den Körper. Diese entfesselte Leidenschaft wirkt darum mit voller Wucht, weil man immer wieder merkt, wie die Tänzerin sich doch in der Gewalt hat, doch darüber steht. Ein Ruck

– und der ganze rasende Körper steht, in seiner Kraft ein Bild von vollendeter Schönheit.
Solche Bewegungsfiguren bleiben in der Erinnerung haften; Bewegungsfiguren von markanter Erscheinung.
Wie sie sich im Taumel dreht, die Füsse den Takt stampfen und der braune Leib wie eine eherne Säule steht.
Wie sie dann, um diese Ekstase noch zu steigern, die Arme hochwirft, die nun in kühnen Diagonalen die Luft durchschneiden.
Wie sie den Becher nach hinten von sich wirft, der Körper sich nach rückwärts biegt und eine wundervolle Linie von den Füssen aufwärts geht, über den Oberkörper, der sich nach hinten beugt, während der eine Arm, der über den Rücken geworfen ist, diese ekstasische Linie noch verlängert.
Es ist immer ein ganz eigene Art, die jeder Bewegung den besonderen, nicht nachzuahmenden Charakter, einer natürlichen und zugleich fremden, dekorativen Schönheit aufprägt. Die künstlerische Bedeutung des Tanzes kommt zu beinah feierlichem, konzentriertem Ausdruck.
Und dann plötzlich, in der höchsten Ekstase, sinkt der ganze Körper zerflatternd zusammen, ein ausgeglühter Rest, wie eine Flamme, die jäh in sich zusammensinkt. Nichts ahnt man mehr von der schlangenhaften Grazie und der elastischen Kraft. Der Vorhang fällt.
Und wenn der Vorhang wieder aufgeht, sitzt die Göttin wieder in starrer Pose auf der Lotosblume, betend die Hände gegeneinander gestreckt. Und nur das leise Heben und Senken der Brust kündet von leidenschaftlicher Ekstase, von einem Tanz, der es begreiflich macht, dass er nach indischem Kult der Gottesverehrung dient. Die Dankbarkeit der Erde, allen ihren Erscheinungen gegenüber, drückt die Künstlerin so natürlich aus, dass man ihr unbedingt glaubt.

VI

Man wird fragen: woher stammen dieser Tänzerin diese Sensationen? Und man wird dabei auf die ganze alte Kultur Indiens hinweisen müssen.

Auf die Weisheiten der Philosophien, auf die tiefen Schönheiten der Dichtungen, auf die Glut der mystischen Empfindungen, auf die klare Pracht der Anschauungen, über die dieses Volk verfügt, der Tanz ist bei ihnen noch religiöser Ritus. Von tiefstem Leben erfüllt, hat er zugleich eine feierliche Inbrunst. Und all das hat ihre körperlichen Bewegungen geprägt, ihnen Rhythmus und Ausdruck verliehen.

Gewiss hat die Tänzerin diese Anregungen aufgenommen.

Das aber ist nur das äussere Gewand. Es ist notwendig. Es ist aber nicht das Wesen.

Denn dass die Tänzerin diese Anregungen in so künstlerischer Form aufnahm dass sie den Sinn so instinktiv nachfühlte, dass sie den zartesten Zauber dieser fremden Kultur so beinah unverändert (und doch leise nach ihrem Wesen gewandelt) gibt, das zeugt von einem bewunderungswürdigen Takt, einer geistigen Kultur. Vielleicht ist Ruth St.-Denis angeregt durch die Tänzerinnen des Königs von Chambodja, die in Paris Aufsehen erregten, die Rodin begeisterten. Man mag ihr also diese äusserliche Originalität absprechen. Aber man wird das Wesen nicht antasten können. Man wird zugestehen müssen, dass hier eine Feinfühligkeit im Nachschaffen waltet, die schon eigenschöpferisch genannt werden muss. Denn niemand kann ihr diese Feinheit der Bewegung vorschreiben, hätte sie nicht die Fähigkeit in sich, sie wiederzugeben.

Und ist nicht die Frage nach der Urheberschaft recht äusserlich? Genügt nicht das Siegel vollendeter Schönheit?

Denn all das kann ihr schwerlich jemand nachmachen. Es ist Persönlichkeit. Die Bewegung selbst als äusserliche Erscheinung ist zu imitieren. Das Feinste daran, die persönliche Nuance, ist ihr Eigentum. Und nur diese, die geniale Nuance, ist bewundernswert, ist das Eigentümliche, das entzückt. Darum wirkt sie auf die Künstler mit einer seltenen Eindringlichkeit. Ludwig von Hofmann hat versucht den momentanen Reiz festzuhalten.

Doch hat er sich zu sehr an das Übliche, an die Person gehalten; das



GRETE, ELSE und BERTA WIESENTHAL — Rudolf Jobst, Wien



Farbige fehlt, das Fremde fehlt. Diese Stellungen sind den dekorativen Kompositionen des Künstlers schon angepasst, er legt seinen Stil hinein.
Vielleicht erinnert man sich der indischen Zauberkünstler, die so eigentümliche Beweglichkeit in den schmalen, braunen Fingern haben. Sie packen einen Gegenstand, es scheint Leben in jedem einzelnen Glied zu sein. Diese Grazie ist in Ruth St.-Denis und das gibt ihr das Fremde. Die Duncan wie die Madelaine – an beide wird man wohl denken – wirken daneben durchaus europäisch. Begrenzt in ihrer Geltung; die Berechnung zum Schein der Freiheit zwingend. Dies hier ist ganz uneuropäisch. Mit einer fabelhaften Spürkraft ist die Art einer fremden Kultur erfasst und dargestellt. Dargestellt in einer Vollendung, die wieder das Werk einer reifen Kultur ist. Freigewordene Kunst ohne mühsame Gequältheit. So kann man, wenn man auch an Indien denken mag, von dieser äusseren Bedeutung ganz absehen. Das Künstlerische dieser Darbietungen tritt bedeutsam hervor, und schliesslich denken wir nicht mehr an Indien, das nur die Anregungen hergab, sondern an die Persönlichkeit. die diese Anregungen so fein benutzte.
Indem man das Ganze übersieht, kommt man zu dem Schluss, dass nicht die Anlehnung an indische Tänze das Massgebende ist. Die Persönlichkeit ist das Entscheidende. Diese spürt man in den kleinsten Bewegungen, die allgemein verständlich und doch ganz individuell sind, die so zart, zurückhaltend und doch so markant sind, die so pointiert sind und doch alles Triviale meiden. Kultur der Bewegungen ist hier vorhanden.
Nie wiederholen sich diese Bewegungen. Die Tänzerin kennt keine typischen Bewegungen, die vielleicht zuerst charakteristisch, dann aber übertrieben wirken. Sie erlebt. Und Körper und Musik werden in ihr eins. Eins führt das andere. Mehrmaliges Sehen – der beste Prüfstein – vertieft nur den Genuss. Der Prunk dient nur und der Tanz wird ein Mittel. Es ist feinste Kultur, die doch immer natürlich bleibt, dem Wesen nach der Kunst ebenbürtig. In dieser Erkenntnis liegt die Bereicherung, liegt der künstlerische Wert der Tänze, die ein Erlebnis sind.

Und diese feine Kultur werden wir europäisch und nicht indisch nennen, wenn sie auch das Feinste dem Fremden entnimmt. Wir vergessen das Exotische, das nun, als äusseres Moment, ganz zurücktritt. Das nur als Mittel dient, die eigene, künstlerische Art zu offenbaren.
In jedem Tanz ein anderes Wesen und eine andere Schönheit. Denn dies ist Schönheit, die unwillkürlich bannt. Eine reine, unwandelbare Schönheit. Deshalb rein und unwandelbar, weil sie Form geworden ist, weil sie frei und doch gebunden ist, weil sie Stil hat.
Allerdings – da solche Kunst auch bei den Aufnehmenden die gleiche, künstlerische Sinnlichkeit voraussetzt – eine Schönheit für wenige.

VII

Manche – die die alte, stereotype Art vor Augen haben – werden die stilistisch gebundene und begrenzte Form vermissen. Sie werden sagen, das ist kein Tanz mehr, die immer wiederkehrende, begrenzte Bewegung fehlt eigentlich. Aber es ist ein grösserer Rhythmus, ein innerer Takt darin, eine geheimnisvolle Musik. Diese symbolische, eindringliche Darstellung, die ein Mitfühlen im All ist, ein Ausströmen von Gefühlen, die unwillkürlich die Gesten eingeben, ist Mimik, Dramatik, symbolische Darstellung von realen Vorgängen. Aber eine Mimik, die sich nicht auf die eigene Person bezieht, sondern das Leben anderer Dinge ausser mir widerzuspiegeln imstande ist. Auch das ist wieder indisch. Dieses Abstreifen des eignen Persönlichen, dieses Aufjubeln im All, dieses Sich-Auflösen, so dass der Gang der Sterne nur ein erhöhtes Weiterklingen dieser reinen Rhythmen scheint. Drum sieht die Künstlerin selbst wie aus einer beobachtenden Ferne zu, in einer Art Ekstase, die nicht aufflackert, sondern sie gleichmässig durchglüht. Das Tief-Lebendige ist das Überraschende in ihr.
Dies alles wirkt suggestiv. Und so erlebt der Zuschauer nervöse Erregungen, die noch lange nachwirken, über die er sich keine Rechenschaft geben kann, sofern er empfänglich ist für diese sensiblen Schönheiten. Unmittelbare Wirkung geht von ihr aus. Für den Tanz der Zukunft, der uns von dem

schematischen Drill befreien soll, eröffnen sich hier neue Ausblicke. Aus der festgelegten, starren Übung wird wieder eine Kunst.
Das mag künstlich klingen. Es macht aber einen durchaus natürlichen Eindruck, und nicht einen Augenblick lässt die Tänzerin im unklaren, dass es ihr nicht auf äussere, nachahmende Effekte ankommt, sondern auf die feinen reizvollen Bewegungen des Körpers, die so geschmeidig und vollendet sind, und im bewegten Spiel eine eigene Schönheit offenbaren. Da diese Art ganz persönlich ist, wird die Tänzerin keine Nachahmerinnen finden. Und das ist auch gut so. Gerade in der freien und doch gebändigten Bewegung erhält der Körper eine Kultur und Schönheit, die ihm natürlich eigen ist, die wir aber in unserer engen und künstlichen Zivilisation meist verlieren, so dass wir Schönheit in der natürlichen Bewegung des Körpers fast nur noch bei Naturvölkern oder bei den östlichen Kulturvölkern finden, deren freie Kleidung die Bewegung nicht hindert, deren Klima es gestattet, eine Kultur des Körpers in natürlicher Zwanglosigkeit zu entwickeln.
Das ist grosse, echte Kunst, und nie wird der, der diese Schönheit erlebte, sie vergessen. Er wird daran denken, wenn auch die Zeit andere Eindrücke vorschiebt, und er wird wünschen, dass diese Erlebnisse wiederkehren, die zu einem festen Besitz in der Phantasie, in der Rückerinnerung geworden sind.
Drei Momente sind wichtig, die Ruth St.-Denis eindringlich betont: Tanz ist Kunst, Stilisierung.
Tanz kann weihevoll sein, eine beinah religiöse Übung.
Der Rhythmus ist der Sinn des Tanzes. Rhythmus ist alles an ihr; darum sind ihre Tänze einheitliche Schöpfungen.
Wenn ich an diese Tänze denke, habe ich die Illusion von etwas Faszinierendem, das über das Reale triumphiert. Und wäre das nicht – Kunst? Sogar reifste Kunst!!



GERTRUDE BARRISON

Eine Impression

I

Gertrude Barrison.
Ein weiches Gesicht. Ein dunkelblonder, welliger Scheitel. Schlanke Figur
Wenn man von ihren Tänzen reden will, muss man auch von ihrer Deklamation reden. Beides ist eins. Beides ist ihr Mittel: zum Ausdruck ihrer Persönlichkeit. Das Apart-Weibliche ist ihre Note. Sie gibt sich. Ohne Affektation, ohne Pose. Und doch ganz eigen und umschlossen. Das ist das Weibliche: das Ruhende. Sie hat etwas Pflanzenhaftes. Sie, die vom exzentrischen Variété kam, hat sich zur Natur gefunden.
Gertrude Barrison liest. Sie liest Altenberg. Diese Dichtungen sind ihr Element. Sie blüht darin auf. Sie hat das Leichte, Schwebende und dann plötzlich das Akzentuierte, Eigenwillige; sie hat das Bizarre der Linie, die Eigenart der absichtlosen Betonung, der selbst der fremde Akzent des Englischen gut steht. Ein grosser Fliederstrauss liegt auf dem glänzenden Mahagonitisch. Sie tritt heran. Duftig schwimmendes Violett.
Ein brauner Seidenschal hängt ihr um die Schultern. Er hat die zarte, flüsternde Farbe der herbstlichen Blätter.

Sie spricht vielfach mit englischem Akzent. Aber durch eine feine, ebenso markante wie zurückhaltende Mimik ergänzt sie ihre Wirkung, und in diesem zarten Spiel der Züge spiegelt sich die Seele der Dichtung. Es ist nicht so leicht, Altenberg zu lesen. Das Feine liegt verborgen. Das Tiefe wird nur flüchtig gestreift. Blitzartig erhebt sich ein sanftes Schweben, und aus dem Dunkel der Verborgenheiten tauchen die Sehnsüchte der Seele auf, um dann wieder verborgen zu ruhen. Es ist eine leise Musik darin. Also ist das nichts für die Blasebalg-Rezitatoren. Es gehört ein feiner Mensch dazu, einer mit eigenen Naturen. Jünglinge müssten Altenberg lesen. Oder, da das Wesen der Jünglinge noch zu schamhaft ist, eine weibliche Natur. Eine Natur, die vollendet ist und doch nachspürt. Eine Natur, die intelligent und sensibel ist. Dann liest sie ein Gedicht aus dem achtzehnten Jahrhundert in einem Rokoko-Kostüm. Aber das ist keine Kostümkunst. Das ist Ausdruck, Charakter. Sie wählt die Farben.
Ein starkes Gelb mit Rot. Sie spricht ausdrucksvoll, betont, langsam; mit grossen Pausen. (Wie schön ist die Sprache, die intelligent gehandhabt wird, als ein Werkzeug, ein Instrument.) Ein kurzes Gedicht im Geschmack der Zeit: ein König findet Gefallen an der Frau eines Marquis; der muss sie ihm geben etc.
Der Hauptreiz liegt darin: wie sie nach jedem Absatz eine feine charakteristische Stellung einnimmt, die jedesmal wechselt. Sie gibt gleichsam damit einen plastischen Abschluss. Grazie und formale Anmut.
Diese Art, durch den Körper Stimmungen auszudrücken, führt von selbst zum Tanz.

*

So tanzt Gertrude Barrison in demselben Kostüm eine Rokoko-Gavotte. Sie knickst bis an die Erde zusammen; erhebt sich wieder langsam. Den Reiz dieser Zeit und dieses Stils, das Zierliche und das Graziöse, bringt sie nahe. Kulturgefühl. Keine Imitation. Erfassen des Wesentlichen, von innen, vom eigenen Sein heraus. Keine ornamentale Floskel. So dass auch dies Ausdruck wird.

Es mag nun eine Groteske folgen. Hier ist das Kostüm eigenartig; wenn es auch nicht im landläufigen Sinn schön ist. Es ist von Kolo Moser entworfen. Überhaupt: Wiener Kultur hat entscheidend auf die Tänzerin eingewirkt. Das Kostüm ist weiss; hängt von oben herunter, formlos, fast dick; tut sich beim Tanzen auf wie eine Blume; wobei Tüllröcke und Hosen, weiss mit Säumen in Scharfgrün, zum Vorschein kommen. Groteske!

Dazu Strümpfe mit grünen Mustern an den Seiten. Und dann: veritable, helle, graue Stiefel mit niedrigen, schwarzen Absätzen und Lackspitzen.

Die Arme sind grün bekleidet, ganz dünn. Das Gewand wie Pfauenfedern, lauter runde Zacken mit dunkelblauen Kreisen. Der Kopf schlicht, mit rotem Stirnband. So dass das Haar zu beiden Seiten und auch nach oben abgeteilt ist. Die Attitüde und das Kostüm der Wilden, durch Kultur bewusst unterstrichen und in eine andere Sphäre gehoben. Hier tanzt sie mit den Armen sehr ausdrucksvoll; andeutend, wegweisend und schlenkernd. Weich und doch eckig; übermütig. Sinkt zusammen, so dass der Oberrock wie eine umgekehrte, grosse Blume auf der Erde aufsteht. Eine Groteske, wahrhaftig. Ganz im Stil einer phantastischen, freien Erfindung.

*

Der nächste Tanz Morgenstimmung. Edvard Grieg.

Das Kostüm: Ein weisses, ganz weich fallendes dünnes Gewebe. Vorn und hinten zwei lange, schwarzweisse Schnüre, herunterhängend. Auf dem Kopfe eine Art nordischer Krone: ein Ring, und aufstrebend weisse, aufgereihte Wachsperlen.

Das Gewand ist an den Händen befestigt.

Der Tanz ist frisch, frohlockend, voll heiteren Jubels. Oft blickt sie nach oben und lacht. Herbe, rasche Bewegungen. Dann weiche Wirbel mit hinflutendem Gewande, das wie zarte, morgendliche Nebelschleier fliegt. Sie sinkt ganz tief zusammen, dass sie beinah körperlos wird und nur der leichte Stoff sich auf dem Boden zu breiten scheint.

Dann erhebt sie sich wieder; langsam; und wächst empor und das Gewand flattert wieder hin, leicht wehend, wie eine schwebende Gestalt.
Diese Schleierwirbel – so dass die ganze Gestalt hinweht wie ein Lüftchen – geben dem Tanz das Charakteristische, das aus dem Imitativen entfernt.
Die steife Krone betont eigenartig das Markante. Rhythmische Figuren von leichtestem Reiz kommen zustande, wenn die Arme sich breiten und die Figur plötzlich innehält. Ohne dass man es zu wissen braucht, fühlt man: Morgenstimmung, Edvard Grieg, Sonnenjubel.
Worauf kommt es also an? Auf das Wesen, das Selbst-Sein, die Persönlichkeit. Und dann: auf den Stil. D. h. diese Tänze sind keine Imitationen, keine pathetischen Deklamationen der Glieder, die das Unzulängliche unter einer schwitzenden Erregung verbergen sollen. Das Formale dominiert; eine eigene Schönheit, die Ausdruck wird, da sie instinktiv ist und bewusst wird. Insofern letzten Endes eine Offenbarung des Weiblichen. Kein Mann könnte so tanzen und im fremden Tanz, so frei und so zurückhaltend, sich geben.
Und immer umspielt der Rhythmus der Töne zart und sanft die Regungen des Körpers. Hier ist eine Einheit gewonnen. Folgt der Körper der Musik? Er ist selbständig und gibt sich unbewusst. Das ist Schönheit und Charakter zugleich. Hier ist ein Anfang. Hier ist Natürlichkeit, wie wir sie achten und fordern, und zugleich ein Stil, wie wir ihn ersehnen. Der Tanz will nicht Musik illustrieren. Beides aber fliesst zusammen und schmeichelt den Sinnen mit jener zarten, wie feinen Geste, die man doch wie eine linde Berührung spürt. An diese Dinge denkt man wie an etwas Schönes, Erlebtes. Man vergisst das nicht. Man kann davon träumen.
Geist ist darin und Bizarrerie; das lockt und begeistert. Und dann wieder sinkt das alles leise herab ins Natürliche, das nun um so feiner, eigener sich betont. Man kann davon träumen. Es führt hinweg von dem plumpen Dasein der Welt und doch zeigt es den eigenartigen Reiz des Menschlichen. Ein Duft schwebt über dem allen, der unvergesslich ist. Man möchte nicht zu fest zugreifen; man möchte diesen Reiz nicht antasten. Gleichwie man

sich scheut, die zarten Flügel eines Schmetterlings zu berühren; man nimmt den Schimmer.
Das ist der höchste Triumph: die Tänzerin tanzt nicht nur; sie ist Tanz; ob sie spricht oder sich bewegt. Eine leichte, blumenhafte Existenz, die in jeder Geste lebt, in jeder Regung sich gibt. Das ist das Wesentliche.

II

Dann trat Gertrude Barrison in einem Variété, im Wintergarten auf. Manche werden das bedauern. Mitten zwischen kreischenden Primadonnen, springenden Hunden, Akrobaten und Zauberkünstlern. Aber es schadete nicht. Sie ist eine Persönlichkeit. Als solche steht sie über dem Milieu. Ihre feine Kunst behauptete sich auch hier.
Sie zeigte hier nur zwei Tänze, und es ist gut, dass sie nicht mehr gibt. Es sollte nur eine Andeutung sein.
Die eigene Grazie, die kulturgesättigte Delikatesse ihrer Erscheinung überwanden in einem Zeitraum von wenig Minuten diese ganze Umgebung, diese schreienden Kulissen und grellen Beleuchtungen, die in ihrer Geschmacklosigkeit schon etwas Phantastisches haben.

*

Sie sprach ein Gedicht: Der Kranz. Hänschen hat ihr Blumen gepflückt. Aber wenn er erst besser küssen wird, dann soll er ein Röschen pflücken, das noch viel schöner ist. – Biedermeierkostüm. In den Farben sehr fein: hellrote Seide mit ein wenig Schwarz; weite Krinoline. Das Kostüm ist nicht nur sehr echt, es steht ihr vorzüglich. So dass man, da es nicht Imitation und Benutzung ist, sondern Mittel zum Ausdruck, künstlerischer Stimmungsfaktor, also etwas ganz Persönliches wird, vergisst, an die Biedermeierkrankheit, die schon unerträglich ist, zu denken. Dies ist nicht Vortäuschung vergangenen Lebens, um Sentimentalität zu markieren, sandern eine eigene, besondere Kunstform. Dazu dieser etwas müd-sehnsüchtige und doch klare Klang in der feinen Stimme, deren etwas fremder Akzent zur Suggestion beiträgt, Eine Kathinka-Polka schliesst sich an. Eine altmodische Musik, deren leiernder



GRETE und ELSE WIESENTHAL   Rud. Dührkoop, Hamburg



Klang Leben bekommt durch den Rhythmus dieser feinen Figur. Sie tanzt in dem gleichem Kostüm, im Reifrock; mit einer reizenden, wippenden, ganz natürlich schalkhaften Leichtigkeit. Wobei – sehr spassig wirkend – lange weisse Hosen – allerseits mit Lächeln begrüsst – sichtbar wurden. Eine Rückerinnerung vielleicht, an die ehemaligen Barrisons, die die Spitzenröckchen und Höschen und sich schwarz aus weissen Spitzen schlängelnden Beinchen brachten. Aber hier von jeder Absichtlichkeit der Nebenwirkung befreit. Denn selbst solche Wirkung wird hier ganz Kunst und Kultur, wird prickelnd, Grazie und befreit sich ganz aus dem Stofflichen. Eine Art Rokoko-Kultur; feinste Auflösung des Materiellen.

*

Hinreissender noch ist ›La Craquette‹.

Schon das Kostüm, so natürlich und schlicht, entzückt. Ein braunes Kleid, das den Körper lind umfängt. Liberty-Seide. Stumpfbraun. Wie Herbstblätter. Ganz einfach. Die Arme frei.

Ein wundervoller Fluss durch den ganzen Körper. Eine natürliche Einheit, sehr temperamentvoll. Lebhaftigkeit; Grazie. Etwas Prickelndes, Scherzendes, Wirbelndes.

Etwas Entgegenkommendes, Fliehendes. Auf kleinstem Raume eine Fülle von sprühendem Leben. Voller Geist und Temperament. Schöne Bewegungen. Leidenschaftliches An- und Abschwellen vom Kopf bis zu den Füssen, von den Füssen bis zum Kopf. Ein Antworten und Fragen, ein In-sich-verloren-sein. Die Schlankheit der Figur kam vorzüglich zur Geltung. Ein reizender Gesichtsausdruck, voll dankbarer Frische. Etwas Reifes, Feines, Subtiles. Freude, die zur Musik der Bewegungen wurde. Besonders für die wiederkehrenden Figuren: das langsame Zusammensinken, das Gleiten der Hände am Körper hinab, die Bewegungen der schmalen, ausdrucksvollen Hände, das Fluten in den feinen grazilen Armen. Etwas Anmutvolles von zarter Tierhaftigkeit und doch ganz Künstlerisch-Menschliches. Etwas das ganz persönlich und ganz Einheit ist; gebunden an die Person, aber doch von allen Fesseln befreit, Kunst geworden.

Wenn der Vorhang fällt, hat man ein ganz eigenes Gefühl, das Gefühl eines Erlebnisses. Etwas ganz Apartes, Vergeistigtes, absolut Künstlerisches ist Erscheinung geworden. Das Künstlerische ist Erscheinung geworden in einer Gestalt, deren Bewegung und Rhythmus, deren Sein an sich Vollendung ist. Der Genuss ist so intensiv, dass man gar nicht Neigung verspürt, ihn zu verlängern oder sich wiederholen zu sehen. Das Qualitative entscheidet den Wert.

Man glaubt wieder an die absolute Schönheit körperlicher Bewegungen; die durchglüht sind von innerem Geist.

Das Blumenhaft-Wesenlose, das instinktiv Rankende wird Erscheinung. Im Körperlichen sich offenbarende Kultur, eine reife und sichere, ganz freigewordene Intelligenz verbinden sich mit einem überraschend feinen, weiblichen Takt des Instinktiven und gewinnen eine ästhetische Form, die in ihrer absolut befreiten Schönheit an die unvergleichliche Art der japanischen Kunst erinnert. Etwas ganz Subtiles, das in unserer europäischen Kunst sehr selten ist. Bei dem man aber fühlt: dies ist das Wesentliche.

Der Duft der Erscheinungen, das Vorüberschwebende ist hier in einem edlen Gefäss bewahrt.

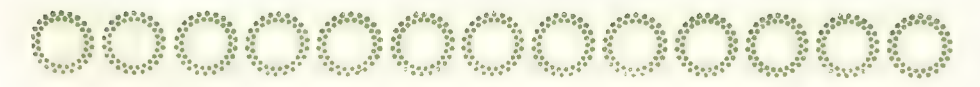
Und zugleich fühlt man hier; dies ist weibliche Kunst. Nur ein im Innersten weibliches Temperament kann das geben. Konzentration auf die persönliche Erscheinung; dabei doch eine von allem Engen, Kleinen befreite, allgemeine Schönheit. Eine Schönheit des Ausdrucks, die formale Bedeutung gewinnt. Das Weibliche ist ruhende Existenz. Darum enthüllt sich die Frau im Tanz. Der Tanz eines Mannes müsste ganz anders sein; erobernd, anstürmend, der Tanz eines Kriegers.

Also auch in dieser Beziehung ist es eine Offenbarung.

Die Form der alten Kunst, die die Tänzerin beherrscht, ist gesprengt. Zugleich aber hat sie eine neue Form gewonnen. Das Persönliche ist erweitert zu einem Allgemeinen. Dieses Stilmoment gibt den Tänzen das Bedeutungsvolle.

III

Was also die Tänzerin zu ihrem Meister hinzubringt:
Sie wirkt wie ein feinfühliger, intelligenter Mensch. Mit einem Körper, der sich sehr feingliedrig und graziös bewegt und in den Bewegungen Ausdruck gibt. Mit sehr sensibeln Sinnen und einer ausdrucksvollen Sprache der Gebärden. So dass diese Tänzerin leicht Schauspielerin sein könnte – müsste man nicht fürchten, dass sie von ihrem besten Wesen verliert.
Sie tanzt mit dem Körper, mit den Armen wie mit den Beinen, und namentlich in den Armen ist ein wundervoller Fluss, so dass man denkt: sie könnte die Ruth St.-Denis gesehen haben.
Aber ob sie liest oder tanzt, es ist das Gleiche darin. Etwas, das ihrem Wesen ganz eigen ist. Ihr eigen wie ihr Lächeln, ihr Tonfall, ihr Blick. So wird beides an ihr Ausdruck.
Sie gibt nicht alte Tradition im Tanz, und sie bereitet nicht massgebend eine neue vor. Trotzdem ist sie etwas. Etwas Differenziertes, das einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des modernen Körpers und der modernen Seele bedeutet. Vielleicht der Anfang einer neuen Tradition.
Wichtig ist auch, dass sie das Kostüm entscheidend mitsprechen lässt, dass sie es von Künstlern entwerfen lässt. Das eröffnet ganz neue Möglichkeiten. Tanz ist für sie nicht Anlernung, sondern Steigerung des Wesens, das eigentliche Sein; eine besondere Form des Seins. Daher wird alles bei ihr zum Ausdruck ihrer Persönlichkeit. Es kommt gar nicht in Frage, was sie darstellen will. Sie tanzt auch nicht Beethoven. Tänze bevorzugt sie; lustige, leichte, schwebende Tonstimmungen. Und selbst da gibt sie nicht Darstellung, sondern Umsetzung.
So dass sie sich dem Reigen der modernen Tänzerinnen als eine eigene und besondere Erscheinung anfügt.



DIE WIESENTHALS

I

Wenn der Vorhang aufgeht und der Chopin-Walzer anhebt, denkt man: Aha, das gouvernantenhafte Hopsen der Duncan. Das munter-naivische, aufmeckernde Springen eines Böckleins, gesehen durch ein akademisches Gemüt, das sanft nach der Antike schielt .... (Übrigens war es ein Anfang und als Anregung dankenswert.) Es könnte einstudiert sein, denkt man. Hoffentlich wird es besser. Dann aber, wenn Beethoven naht und das Andante aufbegehrt, merkt man plötzlich auf, da eigentümlich energische Bewegungen, die den Linienfluss störrisch zerreissen, Charakter ahnen lassen. Man merkt: die Anlehnung fehlt.

Und wenn Strauss die ›Rosen aus dem Süden‹ aufblühen lässt, frappieren die weich hinschwingenden Gebärden, die aus den Gliedern eine selig sich hingebende, lauschende und lockende Einheit machen. (Elsa Wiesenthal.) Dann ein Kostümstückchen. Zuerst denkt man: Biedermeier; und fühlt sich erkältend angeweht. Zwei der Schwestern im Reifrock; die dritte im Herrenkostüm; einem Pagen gleich, schlank, herb. Sehr hübsch der ganz glatt gescheitelte Kopf; das dunkelbraune Haar; dazu das Grau der Kostüme,

ein mattes Silbergrau. So wird das wieder etwas ganz Persönliches. Ein altes Spiel; aber mit modernem Empfinden hingestellt.
Ein leises Fliehen und Huschen. Alte Zeit. Wie hinter Schleiern ein unwirkliches Begeben.
Es ist eine Gavotte aus Massenets Manon.
Taktvoll, graziös.
Plötzlich verliert sich ganz die Stilanlehnung. Diese beiden im Reifrock sind wie grosse, graue Flatterblumen in ihren leichten, abstehenden Gewändern. Wie grosse, scheue Vögel flattern sie. Zwischen ihnen schlank der schreitende Knabe mit hellfrischen Augen.

Bei dieser feinen Farbe des Grau denkt man an Kopenhagen, an diese graumattschimmernden Porzellane, die etwas Weiches, Fliessendes haben. So denkt man gar nicht an die Stilimitation. Es ist ein Traum, eine flüchtige Auferstehung.
Aber dann kommt wieder Strauss, und die Wellen der Donau fliessen sanft in Tönen hin. Und wieder (diesmal tanzt Grete Wiesenthal) dieses Sich-Lösende, ganz Schwebende, diese verhaltene Ekstase mit dem prickelnden Einschlag und dem melancholisch-süssen Lächeln. Eine zarte Stimmung über dem Ganzen, ein eigentümlich vornehmes dämmerndes Licht . . . .
Und zum Schluss die drei Schwestern zusammen; Lanner-Schubert-Walzer. Junge, mädchenhafte Gestalten, voll Schlankheit und Grazie. Ein apartes Spiel wechselnder Linien, sich lösender Verschlingungen, mit Bewegungsfiguren, die man plötzlich fixieren möchte; Motive, die an einen graziösen, malerischen Fries erinnern!

II

Und nun weiss man: Wiener Kultur. Ein typischer Ausdruck inneren Seins. Etwas Essentielles. Nichts Angelerntes. Nicht umsonst löst die weich-sinnliche Musik von Johann Strauss, lösen die Suggestion einschmeichelnden Melodien, die wie ein Duft entschweben, deren Töne prickelnd aufsteigen

wie Perlen im Sektkelch, leicht und flüchtig, aber voll sublimsten Gehaltes, diese Glieder aus dem einstudiertem Schema und steigern die Gebärden zur geschlossenen, innerlichen Wesensform, so dass Bewegung hier Ausströmen wird, ein Sich-Geben. Mit zarter Delikatesse begleitet diese Musik die Bewegungen; so leicht und sanft, als hörte man fern, hinter angelehnten Fenstern, gedämpft die Klänge .... Diese Klänge muss man gehört, diese Tänze muss man gesehen haben, es ist etwas ganz Zauberisches. Gar nichts Gemachtes. Etwas Belauschtes. Es ist, als hörte ein Mädchen in ihrer Kammer von draussen Musik und nun tanzt sie leise, fängt an zu schweben, und das alles hat die zarte Schönheit des Nicht-Enthüllten.
Das ist Wiener Kultur.
Überall wird man sie finden, in den Werken der Dichter, den Arbeiten der Künstler, den Schöpfungen der Musiker.
Wenn man wissen will, wie Wiener Kultur ist, muss man das alles kennen. Man findet es, wie in einem Brennspiegel gesammelt, in einem Buch, um dessentwillen ich eine Abschweifung machen muss:
Hermann Bahrs Tagebuch, das kürzlich erschien. Darum will ich hier – in Parenthese – davon sprechen.

III

Tagebücher haben einen flüchtigen, aber eigenen, feinen Reiz. Man darf ihn nicht zerstören. Man muss, um sich den Reiz zu erhalten, nicht zu viel davon hintereinander lesen. Ein gutes Buch ist diese Rücksicht wert.
Tagebücher sollen zu einem Menschen hinführen. Wir wollen nicht den Professor, den Beamten sehen, kurz, nicht vom Beruf attackiert sein, wir wollen einen Menschen erleben.
Ein Mensch, das ist: ein Komplex. Das ist das Eigentümliche: die Berufe unserer Zeit saugen den Menschen auf. Früher gab es Stände, Klassen. Die nahmen den einzelnen auf, der nun nach aussen menschlicher bleiben konnte. Heute haben wir diese Scheidungen nicht mehr, die dem einzelnen

Fesseln abnehmen. Heute wird der einzelne ganz absorbiert und der, der nach dem Menschen sucht, muss lange klopfen.
Dieses Streben nach einem ganzen Menschentum macht das Tagebuch von Hermann Bahr reich. Ein Nachklang aus der Goethezeit, aus der Kultur der klassischen Zeit weht durch diese Blätter. Es ist etwas Universales darin, ein Erfassen des Ganzen. Dieser Mensch, der so schreibt, der so vorurteilslos sieht und allem gerecht zu werden sucht, ohne dass er fürchtet, sich zu verlieren, hat die Sehnsucht nach der Ganzheit einer neuen Kultur. Er versteht das Alte, er begrüsst das Neue. Dieses Sich-Bewahren in der Hingabe, dieses Sich-Finden im andern, dabei dieses freudige Bewusstsein, ganz ein Besonderer zu sein und daraus gerade die Bahn zu den anderen. zu finden, weil nur das andere mich bestätigt, das ist das Zeichen eines universalen Charakters, dem wir gern nachgehen auf seinen Wegen.
Wirklich, das Buch kann man lesen, wie man Tagebücher lesen soll. Fragmentarisch, je nach Stimmung und mit der Empfindung, einem Verborgenen zu lauschen. Solchen Menschen, der so willig sich allem hingibt, der so freudig dem Neuen immer entgegensieht, und der ganz frei ist von jener missverstandenen Männlichkeit, die sich immer, aus Borniertheit, betonen muss, wird man im Leben charakterlos schelten, wankelmütig und weichlich. Aber er weiss, dass er sicher in sich ruht, und darum ist er allem Neuen offen. Vor allem hat Österreich diesem Autor zu danken. Wenn wir jetzt wissen, woran Österreich leidet, wieviel noch in ihm steckt und welcher Kampf hier gekämpft wird, so wissen wir es durch dieses Buch. Österreich hat sonst immer das Schicksal der stillen Abseits-Ecke. Nun aber liebt man es fast. Man möchte gern einmal da sein. Kultur hat es, nicht nur in dem alten Sinn einer Vergangenheitsstimmung; es hat auch Zukunftskultur, das spürt man. Es regt sich allenthalben; im Stummen wird ein Kampf gekämpft. Altes fällt, muss fallen; Neues setzt sich durch. Manche feine, kluge Bemerkung steht hier zu lesen. Die Politiker sollten dieses Buch lesen. Man sieht wieder: da liest man Tag für Tag die Zeitung und liest immerzu Politik und Politik, und hier kommt ein Schriftsteller und sagt in ein paar Sätzen

das Wesentliche. Nun weiss man, was Österreich ist, woran es leidet, und womit es zu kämpfen hat.
Man weiss nun auch, was Wien ist. Ich kenne es nicht. Dem, der ihm fremd ist, wird es feine Reize enthüllen. Es liegt eine zarte Melancholie über diesem Namen. Eine feine Kultur ahnt man und man fühlt: hier wird es noch Überraschungen, Erlebnisse geben. Woher käme sonst diese neue Kunst der Wiener Maler und Kunstgewerbler, diese ganz eigene Kultur der Wiener Werkstätten — sie sind bodenständig. Es ist nationale Art und Grazie darin.
Die Kulturfreunde sollten also das Buch lesen. Es ist trotz aller Feindschaft, trotz aller Anklagen, die Bahr gegen Wien schleudert, etwas von einer heimlichen Lyrik in den Worten, wenn er von dieser Stadt spricht, und Schilderungen des Moments, Bilder von der Strasse geben einen prickelnden Eindruck von etwas Flüchtigem, Schönem, Stimmungen von eleganter Zartheit, impressionistisch und wechselnd; die Dichter können also dieses Buch lesen. Denn es ist das ganze Leben hier eingefangen. Zwar nicht das ganz tiefe. Das ist nur in den schöpferischen Werken; aber all das Reiche, Flutende des äusseren Lebens ist hier in diesen Blättern, und zuweilen wird der Schleier gelüftet und tiefere Bedeutung enthüllt sich. Dies Buch hat absolutes Kulturniveau.
Der Autor weiss, wovon er reden muss und darf und wovon nicht. Er hat den Takt, die Grenzen zu wahren.
Ein psychologisches Schatzkästlein ist dies Buch. Witzig werden die menschlichen Charaktere beleuchtet. Manch feine Bemerkung über die Winkel und Verstecke der menschlichen Seele, in denen die Ungetümchen lauern. Die Menschen werden durchschaut, aber der Autor ist ihnen nicht böse, im Gegenteil, es freut ihn, dass sie seine Objekte sind und dass er ihnen auf die Spur kommt. Er freut sich sozusagen an seinen Opfern mit einer herzlichen Freude. Immer wieder taucht er unter in den Strudeln des Lebens; aber er kommt immer wieder hoch, schüttelt den Kopf, sieht sich um und lacht ein freies Lachen. Wir hören von der Politik, vom Theater, von der Kunst der Wiener, von der Art der Böhmen, von Klimt, Moser, Olbrich und Cscheschka, von Musik



GRETE WIESENTHAL Rudolf Jobst, Wien



und von Mahler, von Tänzen und Ausstellungen und Büchern und manchem Berliner Ereignis, von Wien und Berlin und Triest und Venedig und dem Semmering, und immer ist es ein kluger Mensch, der uns von diesen Dingen erzählt. Das Menschliche wird immer betont. Das Geistreiche ist abgedämpft. Etwas von der Kunst des Schauspielers ist in dieser Art, liebenswürdig, wirkungsvoll, wenn auch auf die Dauer vielleicht nicht tief und eigen genug. Alles was zwischen 1905 und 1908 passierte, zieht im Wirbel vorüber, und wenn wir mit Muse zu lesen verstehen, gewinnen wir einen lohnenden Überblick über das Leben, das wir selbst miterlebten.
Das alles blitzt und funkelt und flutet vorbei, so dass das Leben fast märchenhaftes Ansehen gewinnt, das tägliche Erleben Dauer und Wert bekommt, und der Tag Schauspiele bringt wie eine unterhaltende Bühne. So sieht Bahr das Leben an: Schauspiele sind es, die vorüberziehen, und er notiert den flüchtigen Eindruck.
Das sind die wichtigen Momente, die Bedeutsamkeiten dieses Werks. Dazu kommt noch manch Vorüberschwebendes, Äusserliches, das aber auch seinen Wert hat. Da gehen die Künstler und Schriftsteller, Schauspieler und Sänger, Politiker vorbei, die wir kennen. Ein flüchtiger Blick, ein Wort, eine Geste — ein Charakterkomplex steht vor uns. Dann verschwinden sie wieder, um einem später wieder zu begegnen. Indem der Autor so das äussere Leben in sein Buch hineinzieht und sich auch nicht scheut, ganz flüchtige Bilder von der Strasse mit aufzunehmen, indem er von sich klug und offen erzählt und das ganze Kulturstreben der Gegenwart in seinen mannigfaltigen Ausstrahlungen vor uns ausbreitet, erleben wir immer neue Überraschungen, die uns bereichern. Das Leben, das er selbst lebte, wird uns ferngestellt.
Dadurch wird das Buch zu einem Dokument. Hier spricht kein Doktrinär. Hier redet ein Mensch, der seine Zeit erlebt, der sich mit allen Sinnen willig hingibt. Solche Bücher, die so umfassend Gegenwart widerspiegeln, sollten von Zeit zu Zeit erscheinen; bedeutende, freie Menschen müssten sie schreiben. Diese Bücher wären dann Gradmesser der Entwicklung, wertvoll für die Gegenwart, eine Besinnung gegenüber der Zukunft und ein Dokument

für die Vergangenheit. Während sonst über die wichtigen Probleme die Unzulänglichen entscheiden und die entscheidenden Fragen im Fach verbleiben. Aber vielleicht wird sich dann zeigen, dass Menschen so freien, offenen Geistes, bei denen Hingabe, Aufnahme und Charakter, Sich-Durchsetzen so harmonisch sich entwickelten, selten sind.
Wie gesagt, man muss wählerisch mit der Lektüre verfahren. Ein Tagebuch will mit Unterbrechungen gelesen sein. Sonst stellt sich leicht ein Überdruss ein. Es ist eine Kunst in der Art, sich in jedem Moment zu porträtieren. Man muss aber bedenken, dass lange Pausen, Tage, Wochen dazwischen liegen. Da muss eben der Leser mithelfen. Es gibt auch eine Kunst des Lesens, des Geniessens. All die Wiener Dichter wollen so gelesen sein, alle Wiener Kunst will so aufgenommen sein; wählerisch, mit einer inneren Freude und Gehaltenheit, sich absondernd vom Alltag.
Und dieses Buch, in dem Wiener Wesen so markant zum Ausdruck kommt, dass ich es als Beispiel wählen kann, lohnt es.
Es ist das Buch eines geistigen, freien, regsamen Menschen, der alles Neue und auch das Alte intensiv erlebt, ein Mensch der Sinne, nicht der tiefen Reflexionen, ein Impressionist des Erlebens, ein Spiegel der Geschehnisse. Einer, der freudig und mit wachen Sinnen durch die moderne Kultur hindurchgegangen ist, und der nicht vergessen hat, dass alte Kultur Schönheit hatte, mit dem man sich also gern unterhält, da man gewiss ist, sich in einer reinlichen Atmosphäre zu befinden. Man hat Gewinn davon. Freude an der Gegenwart, Genuss an der Vergangenheit, beides eint sich und gibt diesem Lebenskünstler das Glück der Hoffnung für die Zukunft. Das ist das Lebendige, und es ist schön, dass man merkt, dass alte Kultur noch so lebendig sein kann.
Diese Note ist das Wienerische.
Natürlichkeit (Leben) und Grazie (Kunst) ist ihr eigen.
Grazie, Bizarrerie war die Gertrude Barrison.
Natürlichkeit, Lieblichkeit, das sind die Wiesenthals.

IV

Grete Wiesenthal scheint die intelligentere zu sein. Ihre Strauss-Interpretation ist wechselvoller, durchdachter, mit einprägsameren Nuancen; es ist mehr Charakter darin. Elsa Wiesenthal ist temperamentvoller, ursprünglicher; sie hat mehr Rhythmus und eine ununterbrochene, einheitliche Folge weicher Linien. In beiden aber lebt das Gefühl für das Wesen des Tanzes, und wenn sie in verhaltenem Jubel leichtlich sich dem Wirbeln der Akkorde hingeben, merkt man, dass sie über das Bloss-Interpretative hinauskommen, nicht pantomimische Umdeutung geben wollen, sondern sich tragen lassen, wodurch das Natürliche ihrer mädchenhaften Anmut und Grazie organisch sich auswirkt. Sie befreien sich aus dem Zwang der Gebärde und schaffen etwas Persönliches. Sie wollen nicht Chopin tanzen; Musik lebt in ihnen und wirkt Bewegung. Der innere Kontakt ist da. Das Lehrhafte schwindet. Hier trennen sich schon die Wege der Entwicklung, eine Rückkehr zum Ursprünglichen macht sich bemerkbar. Die Begabung triumphiert, nicht das Wissen. Reifer, elementarer ist die eine; schlanker, herber die andere.

V

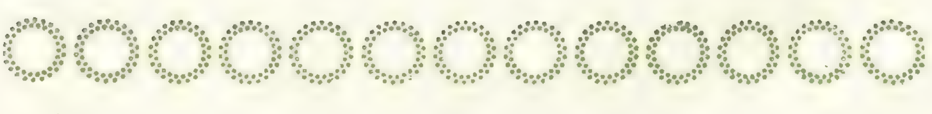
Und doch, trotzdem alles Freiheit, Hingebung, Lösung ist, spürt man Stilgefühl. Aus diesem ganz Individuellen löst sich doch eine Form. Natürliche Grazie, Takt und Empfinden ergeben einen freien, aber nicht ungebändigten Rhythmus. Wieder sagt man: So kann nur eine Frau tanzen. Man mag bedauern, dass nicht ein Mann – Tänzer diese Figuren umkreist. Aber zugleich spürt man: Männlicher und weiblicher Tanz haben ihren, ganz bestimmten Charakter. Kommen sie zusammen, so ist die geschlossene Form gesprengt. Es ergibt sich ein Gegeneinander, eine Pantomime eine Steigerung, Handlung; es ergibt sich schliesslich: das Drama.
So nähert sich die Darbietung der Kunst, und wenn man unter Tanz eine eigene Stilform, eine künstlerische Wesensäusserung versteht, kann man hier ahnen, dass sich eine Form ergeben könnte. Denn so sympathisch man

all diesen Versuchen gegenüberstehen muss (da sie Kulturäusserungen darstellen) – man wird nicht leugnen können, dass Bleibendes erst gewonnen wird, wenn sich das Menschliche, Zufällige zu einer prägnanten, eigenen Form erhebt. Alle bisherigen Versuche sind als Etappen zu betrachten. So zählt man diese Tänze zu jenen Erlebnissen, die aus dem realen Leben hinwegführen in ein Reich der Schönheit. Das ist nicht der einzige Sinn der Kunst, aber ein wesentlicher. Darin liegt das Befreiende, das froh und leicht macht, das man nicht vergessen wird im Gedränge. Aus dieser Empfindung heraus kam wohl auch der über Erwarten nachhaltige Beifall. Aber es war ebenso schön, dass die Schwestern dem Drängen nicht nachgaben. Man sollte auch bedenken, dass anderthalb Stunden Tanz, abgesehen von aller Schönheit, auch eine beneidenswerte Gymnastik sind.

Was die Schwestern Wiesenthal zu ihrem Metier, das sie beherrschen, hinzugeben, das ist: die Natur. Das Persönliche gibt ihren Tänzen den Charakter. Sie ziehen die moderne Kunstanschauung in ihre Darbietungen hinein, indem sie darauf achten, in den Farben immer geschmackvoll zu bleiben; sie betonen grosszügige Kontraste, einfach, dekorativ.

Gertrud Barrison ist Kultur, Wiener und englische Kultur. Das Prickelnde ist ihre Note. Dies hier ist auch Wien, aber eine andere Seite. Keine Kaffeehauskultur. Dies ist Natur. Die lächelnde, heitere Sonne Wiens bescheint sie. Es ist merkwürdig; wenn man die Wiesenthals sieht, es hat etwas Befreiendes. Man glaubt den Duft frischer Wiesen zu atmen, man hört Quellen murmeln, man spürt die Sonne. Es ist, als lache uns in diesen Wesen die beglückte Natur an, die sich im blossen Dasein erfüllt. Das ist die Erinnerung, die man behält.

Die Wiesenthals führen durch die Kunst zur Natur. Das ist ihre Schönheit.



TANZ UND STIL



DAS RUSSISCHE BALLETT

I

Das russische Ballett kam zur rechten Zeit.
Wir mühten uns ab, in neuen Versuchen den alten Tanz zu beleben. Wir begrüssten freudig alles Neue und hatten doch die Ahnung, dass das Beste fehlt, und alle unsere Begeisterungen hatten doch noch den Unterton der Entbehrung. Dass die Erfüllung käme, die alle Bemühungen kröne, alles einzelne zusammenfasse, diese Sehnsucht lebte in uns. Statt dessen löste sich die Form immer mehr unter unseren Händen auf, und das Allzu-Individuelle dominierte immer mehr. Erst in den letzten Versuchen näherten wir uns wieder der Schönheit der Form.
Hinzukam, dass das Gefühl für Form, für Stil allgemein, auf den verschiedensten Gebieten, stärker in uns erwachte. Was wir erst lebhaft begrüssten, die Reformidee, zeigte sich oft störend und wir ersehnten die Ruhe einer gesicherten, ausgereiften Form. Das Gefühl für Tradition erwachte.
Das Natürliche hatte uns wieder einmal genarrt. Vielleicht war das nur eine Reaktion gegen schematische Imitationen des Alten, dem der lebendige Odem des Persönlichen fehlte. So veranlasste uns die Unfähigkeit einiger Routiniers, das Künstlerische der geprägten Form überhaupt zu vergessen.

So mussten wir erst wieder in uns selbst eine Entwicklung durchmachen, um den Stil der Form nachfühlen zu können. Das Hilflose, oft Unbedeutende dieser mannigfachen Versuche belehrte uns und führte uns den Segnungen einer Tradition, einer Konvention wieder nahe.
In diesem Augenblick kamen die Russen zu uns und zeigten uns, was fehlt. Sie kamen zur rechten Zeit.
Dass Tanzen eine Kunst ist, eine Übung, ein Können, dies zeigten sie uns, und dieses ungebändigte, primitive Volk entpuppte sich als Hüter der Tradition. Dieses Volk hat das, was nötig ist, um überzeugend im Künstlerischen zu wirken. Es hat Kultur und Rasse. Vor Jahren kamen die russischen Maler zu uns; sie überraschten durch das Raffinement ihrer Technik und die Rassigkeit ihrer Instinkte. Die russischen Schauspieler, die wir sahen, hatten künstlerisch feines Gefühl und Temperament.
Diese eigentümliche Mischung von Persönlichem und Allgemeinem gibt auch den Tänzen des russischen Balletts jene eigentümliche Bedeutung, der wir uns nicht entziehen können. Es ist Kultur und Rasse, Bändigung und Wildheit darin.

II

Man muss die Pawlowa gesehen haben, um zu empfinden, was Bewegung uns sein kann, Ausdruck eines inneren Rhythmus, etwas Bedeutungsloses, das tiefsten Sinn hat. Man muss gesehen haben, wie sie wechselt, wenn sie Tanzbewegungen macht und wie sie dann plötzlich abbricht, um fest und mit gleichsam betonter Art zu schreiten. Es ist, als ob sie sagte: vorher war ich Kunst, Schönheit; jetzt bin ich wieder ich, ohne Bedeutung und trete ab. Plötzlich fasst sie ein Wirbel und sie wird hineingerissen in die Kreise eines Rhythmus, der sie innerlichst belebt. All das, was wir als Schema, Unkunst, Leblosigkeit empfanden, wird in ihr Leben. Sie blickt und wir begreifen, dass sie im Taumel sich ausgibt. Sie bewegt die Arme und wir spüren die Schönheit einer beziehungslosen Gebärde. In dem Auf und Ab einer Tanzfigur fühlen wir die Phantastik eines geheimen Rhythmus.



ANNA PAWLOWA Ernst Schneider, Berlin



Sie trägt das altbekannte Gazeröckchen (das aber bei ihr natürlich wirkt wie ein Kleid), das absteht und wippt, und sie wirkt entzückend. Die Federn, die über dem Kopf nicken, unterstützen das Phantastische ihrer Erscheinung, und so sagt sie schon in der Erscheinung: ich bin da, um etwas anderes zu sein als ich.
Ja, selbst wenn sie stillsitzt, um einer einleitenden Pantomime zuzusehen, hat sie die Grazie des Fremden und jenes ganz und gar Ausdrucksvolle, das selbst im Ruhen sich absondert von dem Alltäglichen. Bald werde ich aufstehen und mich bewegen, und ihr werdet wissen, was ich bin. Das liegt darin.
Wenn man in der Lyrik Verse ahnt, die nur im Klang der Wortfolge Schönheit geben, wenn die Musik im Beziehungslosen Rhythmus und Bedeutung offenbart, wenn die Malerei, absehend vom Inhalt, die Emanation der Farbe darstellt, und all dies gerade in diesem selbstsichern, abgeschlossenen Sein seine erhabene Schönheit findet, so ist der Tanz in diesem Sinn erst Kunst.
Die Bewegung befreit sich, und frei und leicht schweben die Glieder. Die Freiheit des Körpers ist durch das Kostüm zerrissen, aber gerade dadurch wird sie im Tanz wieder gewonnen. Einzelbewegungen gruppieren sich wie Folgen von Akkorden. Man staunt und sitzt da und fühlt eine unerhörte Sensation, die die Sinne beglückt. Beinah abstrakt erscheint diese Schönheit, die doch innerlich ganz belebt ist. Entfachte Glut wird reifes Gestalten, und wie überrascht hört man, dass dieser Tanz das und dies und diese ganz bestimmten Vorgänge darstellen soll. Tanzt weiter, möchte man sagen, und schenkt uns Schönheit. Alles andere ist ein Nebenher.

III

Dann stürmt plötzlich die Eduardowa hinein. Ein Sprühteufel, ein Steppenmädchen. Sie wirbelt, und man kann kaum die Schnelligkeit dieses katzenhaften Körpers verfolgen. Die Pawlowa ist Eleganz, reife Kultur und die

Leidenschaft glüht unter gebändigtem Feuer. Das macht das Edle ihrer Bewegungen aus. Sie ist Kultur.
Die Eduardowa ist Natur; sie ist Ursprünglichkeit, Wildheit. Man ahnt die ungeheuren Gebiete der russischen Ebenen hinter ihr, die von jauchzender Musik und heissen Gesängen erfüllt sind. Sie gibt sich ganz aus und hält nichts zurück. Die Pawlowa begeistert. Die Eduardowa entfesselt. Ihr Temperament perlt wie Sekt; es ist etwas Urgesundes, Ungebrochenes darin, und man ahnt, wie Tanzkunst eine ursprüngliche Kunst sein konnte. Das ist eine Auflösung, eine Selbstaufgabe – und plötzlich steht sie sich aufatmend still und lächelt mit blitzenden Zähnen.

IV

Von diesen beiden Tänzerinnen kann der Künstler lernen. Sie geben Offenbarungen einer geheimnisvollen Schönheit. Eigentlich zeigen sie in vorbildlicher Weise, was Tradition, Stil, Form ist und wie lebendige Persönlichkeit sich dem allen einfügt und es innerlichst belebt.
Aber damit ist es noch nicht zu Ende. Wenn die Bühne sich füllt, mit Tänzern und Tänzerinnen, hat man Zeit, die Pracht und die Schönheit der Kostüme zu bewundern, deren dunkle Farbenglut wie ein verhaltenes Schluchzen wirkt. Vor grauer hoher Wand sitzen sie und wie eine wundervolle Skala von Farbentönen wechselt das ab und wird zusammengehalten durch das feine Grau der Wand.
Dann treten Gruppen hervor; die Tänzer ducken sich und springen auf, sie stampfen und wirbeln sich um sich selbst. Ihr Tanz ist akrobatenhaft, jongleurartig und die Körper fliegen, um sich selbst kreisend, durch die Luft, als hätten sie genügend Halt in sich, um frei zu schweben.
Dann aber kommen die Tänzerinnen; in blassen, weissen Kostümen, wie breite lose Blumen! Sie erheben sich auf die Fussspitze und halten die Hände von sich gestreckt und drehen sich langsam, ganz um sich selbst. Dann ergreifen sie die akrobatenhaften Hünen, heben sie hoch in die Luft, die losen, flatternden Blumen, drehen sich mit ihnen langsam herum und

setzen sie mit einer unnachahmlich zarten Bewegung an anderer Stelle behutsam nieder wie fremde, zarte Geschöpfe. Und wie sie den Fussboden berühren, stehen sie wieder auf Fussspitzen, und der Rhythmus geht gehalten weiter.
Dann flattern sie in Reihen vorbei und verschlingen sich in rhythmischen Figuren und lösen die Reinheit des Schemas wieder in Luftigkeit und Hingebung auf.
Das ist Tanz, sagt man sich. Das ist das Wesentliche. Die Russen kamen zur rechten Zeit.

V

Man kann nicht umhin, eine allgemeine Bemerkung daran zu knüpfen. Das Leben ist das Natürliche. Die Kunst ist Schöpfung, fremd dem Leben. Wir sind bestrebt, dem Leben immer mehr Eingang in die künstlerischen Gebiete zu gewähren, und wir lösen damit die Kunst, die Form, die Tradition, das Eigentliche der Kunst, selbst auf.
Ursprünglich war die Bewegung des natürlichen Menschen mehr Kunst als Natur. Noch jetzt haben wir Sinn für die Bewegungen des Rhetors, und bestimmte Stände bewahrten sich die ausdrucksvolle Geste. Wir empfinden die Bewegungen, wie sie ein Zeremoniell vorschreibt, als gezwungen und befreien uns von dem lästigen Schema.
Aber doch ein liegt ein Sinn darin. Es ist Bändigung, Schönheit in dem Schema, etwas Zurückhaltendes. Der Körper prägt sich aus, das Zufällige erhöht sich zum Ausdruck. Überall, wo es eine kulturell hochstehende Gesellschaft gab, gab es dieses Zeremoniell, das eine geheime Symbolik hatte, womit gesagt wurde, wir sind nicht nur der und der, wir sind Charaktere, die im Äusserlichen der Bewegung schon sich dokumentieren. Wir beugen uns dem Schema einer Konvention, wir halten euch für wert, dass wir mit Bedeutung vor euch erscheinen.
Heute haben wir das Gefühl für die Symbolik der Gebärde verloren. Wir empfinden sie als gespreizt, als unnatürlich. Und während in früheren Zeiten

die Kunst der Bewegung auch das Leben, den Verkehr untereinander beeinflusste, vertreiben wir jetzt sogar die Schönheit der eindrucksvollen, stilisierenden Bewegung aus dem Tanz selbst und vertreiben so das Künstlerische aus der Kunst, das einzig Bedeutungsvolle darin, und behalten das Bedeutungslose. Solche Bewegungen aber, wie sie in den Tänzen der Pawlowa sind, sind so schön, wie der Stil in einer Plastik, wie der Rhythmus eines Bauwerks Sie sind Offenbarungen einer geheimen Schönheit. Sie sind etwas symbolisch Gesetzmässiges, Dokumente der Vollkommenheit des Universums. Lernt davon, ihr Künstler, trinkt die Augen voll davon. Geht nach Hause und behaltet das in euren Seelen und lasst es ausströmen in eure Werke. Es ist wertvollstes Gut, erlesenste Schönheit.

VI

Das ist das Geheimnis, dass wir das nicht mehr haben, was man ›Gesellschaft‹ nennt, in jenem Sinne eines abgeschlossenen Kulturkreises, der in der Erscheinung schon sich absondert, einen Kreis für sich darstellt.
Überall dringt das Natürliche ein, und wir huldigen so ausschliesslich dem Persönlichen, dass wir die Tradition vergessen. Aber erst eine solche ergänzt das Persönliche zum Bedeutungsvollen. Wenn man in einem französischen Theater sitzt, wo die Herren mit ihren Silberstöckchen und im Zylinder und Frack mit den Damen, die in grotesker Gesellschaftstoilette erschienen sind, Konversation machen, merkt man noch den Rest einer alten Kultur. Kultur des Rokoko noch in jeder Bewegung. Der Mensch zwingt sich zur Erscheinung.
Das empfinden wir als Steifheit, als etwas Lächerliches. Vielleicht mit Recht. Jedenfalls können wir nicht anders. Es vollzieht sich mit unabänderlicher Konsequenz eine Entwicklung. Das Natürliche erobert sich das Künstlerische. Der Naturgarten erscheint uns schöner als der symmetrisch gegliederte Garten.
Aber plötzlich empfinden wir auch hier eine Schönheit. Ruhe und Klarheit in der Form entzückt uns.

In unserer Zeit haben ja selbst die, deren Lebenssinn in den Formen des Zeremoniells liegt, die Herrscher und ihre Umgebung, den Stil der Bewegung nicht mehr. Sie selbst empfinden das Gespreizte und sie geizen nach dem Ruhm des Natürlichen, Ungezwungenen, und wir fühlen, mit Recht. So leckt die Welle Natur immer mehr an der Insel der Kultur. Ein unaufhaltsamer Entwicklungsprozess, dem wir zuschauen.
Darum ist es bedeutsam, dass die Kunst sich auf ihren eigenen Gebieten behauptet. Auch sie ist stark in unserer Zeit in Mitleidenschaft gezogen und sie muss mitmachen, was die Zeit befiehlt. Die Natur ist siegreich auf der ganzen Linie.
Die Natur ist aber in diesem Sinn nur Anfang, nur Mittel.
Wir müssen sehen, die Provinzen des Künstlerischen zu verteidigen. Stil, Form, Tradition, Konvention, Gesetze spielen da eine grosse, massgebende Rolle, und dass wir es bei diesen Tänzen empfinden, gibt ihnen die tiefere Bedeutung. Wir werden nachdenklich bei dieser Schönheit und sinnen ihr nach und uns ist, als hätten wir etwas Unwiederbringliches verloren.
Doch aber lebt ja dieses Alte, Neue unter uns, ist geschaffen von uns, und darum dürfen wir auch auf anderen Gebieten auf eine Zukunft, auf eine Erneuerung hoffen.
Das ist unsere Aufgabe.
Hier ist der Punkt, wo Altes und Neues sich verknüpfen. Die Form, die das Alte, die Vergangenheit besass, ist für uns der Ansporn, zu einem gleich künstlerischen Niveau vorzudringen, und die neuen Tänze sind die Mittel dazu, da sie im einzelnen Ansätze zu einem eigenen Stil, dem Stil unserer Zeit, zeigen.
Darum achten wir die Suchenden und die Vollendeten und freuen uns an beiden. Leben und Kunst spüren wir in beiden. Zeigen uns die einen, was wir einst besessen haben, so ermuntern sie uns zugleich, mit neuer Kraft nach eigenen Zielen zu streben. Dieses Eigene zeigen uns die anderen. Wir sind ihnen darum dankbar. Hier erreicht der moderne Tanz seinen bedeutungsvollen Anschluss an das Kulturstreben der Gegenwart.

FINALE

Eine Phantasie

Ein kleines Theater. Der Raum wird dunkel. Die Gesichter der Zuschauer verschwinden wie in Nebeln. Sie verblassen langsam. Nichts ist mehr da als der dunkle Raum und die Stille.

*

Ein schmaler Vorhang öffnete sich. Die Bühne wurde grösser. Alles Licht ergoss sich auf diesen Ausschnitt, der nun in Helligkeit flutete. Die Tänzerin, eine junge Gestalt, erschien. Wie ein Reh trat sie heraus, das aus dem Waldesdunkel zögernd, tastend schreitet. Da begann die Musik, und sie bewegte ihre Schritte. Es war wie ein Probieren. So tanzte sie vor den Kavalieren, und ihre Rhythmen waren weich und wie flüsternd.
Sie achtete der Zuschauer nicht, es war, wie wenn ihre Glieder Zwiesprach hielten.

*

Es war, wie wenn sie sagte: ›Einst war ich eine Blume; der Wind koste mich, und ich wiegte mich in seinen Armen. Ach, so leicht ....‹



ANNA PAWLOWA — Ernst Schneider, Berlin



›Einst war ich unter den Sternen‹ – so sagte sie, und es war fast ein Singen – wisst ihr das nicht? Im blauen Luftraum schwebte ich selig dahin. So tief – ruhig war das. Und des Nachts sangen alle Räume um mich. Dazu bewegte ich mich und silbern leuchtete meine Schönheit. Das war schön!‹
›Einst war ich eine Quelle. Durch Waldesdunkel lief ich dahin, die Tiere des Waldes spiegelten sich in meiner Reinheit. Ich belauschte die Natur in den geheimsten Winkeln und hielt Zwiesprache mit den vergessenen Dingen, und Sonnenschein tanzte auf meinen Wellen. Hört ihr mich nicht leise lachen? – Ach, tanzen ist wie ein Traum. Im Leben bin ich vielleicht hässlich. Aber, wenn ich tanze, fühle ich, dass ich schön werde. Es fällt alles Alltägliche von mir ab. Ich bin frei und schwebe. Ich bin ganz allein. Das macht so selig. Ich möchte immer tanzen; fühlt ihr, dass ich träume?‹
Und die Zuschauer nickten plötzlich, ganz ergriffen; sie lauschten stumm.
Die Tänzerin schwebte weiter und sprach:
›An das alles denke ich und mir ist, als erwachte ich in einem anderen Reich. Fühlt ihr das nicht auch? Kommt doch mit? Kommt mit!‹
In den Herzen der Zuschauer erwachte die Sehnsucht und es schien ihnen, als wäre ihr ganzes Leben nur

ein Suchen nach Schönheit gewesen. Die Kavaliere aber waren ganz still geworden.
›Fühlt ihr, wie mein Herz jubelt? Ich bin im Rausch. Mir ist so leicht und ich glaube, wenn ich sprechen würde, wäre es wie Musik, zu der ich mich rege. Aber nicht wahr, wir wollen lieber stumm sein. In der Stille ist alles viel liebevoller und deutsamer. Mir ist, als blüht etwas auf in mir. Ist es euch nicht auch so? Ja, ich blühe auf -- und alles andere stirbt.‹
Die das gehört hatten, wussten, dass sie da etwas Heiliges gesagt hatte.
›Immer leichter werde ich. Wisst ihr? Dann bekomme ich Kraft – oh, ihr kennt mich nicht. In Entzückungen will ich rasen, bis euch die Sinne vergehen. Tanzen will ich, dass ich mich auflöse und nicht mehr mich finde. Dass meine Seele in Schlummer sinkt und ich nicht mehr erwache. Wo seid ihr? Ganz fern seid ihr mir!‹
Den Zuschauern zitterte das Herz und manchen war, als trüge die Tänzerin ihre Seele mit hinweg.

*

Die aber raste in tausendfachen Wirbeln:
›Wie eine Flamme bin ich, spürt ihr das wohl? O, schön ist das Leben der Flamme. Sie flackert und rast, sie glüht und funkelt. Wie Schlangen züngeln ihre Bewe-

gungen und wie eine reine, von allen Schlacken befreite Schönheit ist sie, ohne Willen, bis sie stirbt. Sie ist die Schönheit. Ach, wie ist die Erde schwer! Ganz leicht züngelt sie sich zu Tode, aber sie stirbt nicht. Sie lebt in allen Gluten, fort und fort und die Sonne hütet sie.›
›Ich sehe euch nicht mehr. Wo seid ihr? Ja, ich bin eine Flamme. O wäre ich Schönheit.›
Das war schon wie ganz fern und eine Stimme wie hinter Schleiern. Und plötzlich war es, als sinke sie zusammen. Den Kavalieren stockte das Herz.
›Seid nicht traurig, – kam es wieder. Ich sterbe nicht, noch nicht. Die Flamme stirbt nicht. Sie löst sich nur ein bisschen von der Erde. Sie springt wie ein Irrlicht. Da bin ich wieder. Da ist sie. Da bin ich. Seid nicht traurig.
Und die Kavaliere lächelten entzückt, und manchen kam ein zärtliches Wort über die Lippen. Alles lauschte sehnsüchtig mit den Augen.
›Ich bin ja glücklich. Fühlt ihr mein Glück. Ach, könnte ich mich ganz von der Erde lösen. Hindert mich nicht. Ich komme ja wieder.›
Wie im Taumel stürzte die Tänzerin dahin und wirbelte, und ihre Bewegungen hatten die rätselvolle Schönheit der Sehnsucht. Es war, als halte sie eine unsichtbare Hand.
›Wo seid ihr› – rief sie wie in der letzten Entzückung.

»Vergesst mich nicht, wenn ich sterbe. Vergesst mich nicht. . . .«

*

Da war sie schon zusammengesunken, und der Vorhang fiel. Es war ganz dunkel, und erst allmählich kamen die Gesichter aus den Nebeln wieder heraus, und Blicke suchten sich schlaftrunken.
Grell war das Licht. Weshalb blieb es nicht dunkel?
Ob nicht das alles wiederkommen würde? Ewig bleiben könnte?
Noch immer sahen die Augen nach der Bühne, als suchten sie dort ein Glück. Geblendet wanderten die Augen in der Helle, wie irrend, umher.
Niemand klatschte.
Still gingen alle nach Hause.
Ein junges Mädchen sagte:
»So müsste man tanzen! Dass man alles Leben vergisst!«

ENDE



Von ERNST SCHUR erschien

I. im Verlag Oesterheld & Co., Berlin:

Das Leben der Seele
Einsame Liebe/Erzählung
Die Steinerne Stadt/Dichtung

II. im Verlag E. W. Bonsels, München:

Weltstimme/Dichtungen

III. im Verlag Eberhard Frowein, Berlin:

Führer durch die Kunstgeschichte

IV. im Verlag A. R. Meyer, Berlin:

Tiefurter Frühling/Gedichte.

Dieses Buch ist gedruckt bei M. MÜLLER & SOHN, München
Die Klischees sind geliefert von der chemigraph. Kunstanstalt A. Gässler & Co., München

